FILARMONICA DE STAT
«GEORGE ENESCU»

SIMFONIILE lui BEETHOVEN

CAIET-PROGRAM

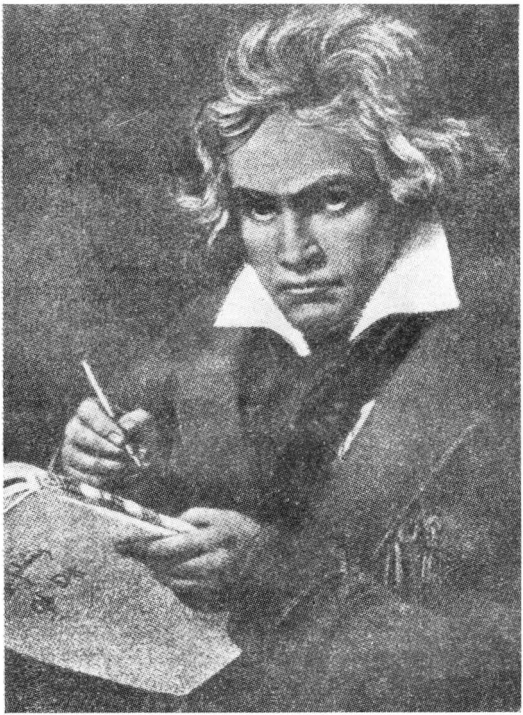
MARTIE 1961

FILARMONICA DE STAT
«GEORGE ENESCU»

SIMFONIILE
lui
BEETHOVEN

CAIET-PROGRAM

MARTIE 1961



BEETHOVEN
Portret de Josef Stieler

CICLUL

„SIMFONIILE LUI BEETHOVEN"

(Martie-Iunie 1961)

DIRIJOR:

GEORGE GEORGESCU

Artist al Poporului din R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat

Duminică 26 martie 1961, ora 11
Simfonia I
Simfonia III „Eroica"

Duminică 16 aprilie 1961, ora 11
Simfonia II
Simfonia V

Duminică 30 aprilie 1961, ora 11
Simfonia IV
Simfonia VII

Duminică 21 mai 1961, ora 11
Simfonia VI „Pastorala"
Simfonia VIII

Duminică 25 iunie 1961, ora 11 *)
Simfonia IX

Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu"

Colectiv artistic emerit din R.P.R.

*) Inainte de Simfonia IX, se va executa, în acest concert, Uvertura „Coriolan".

GEORGE GEORGESCU

LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770—1827

Nici unul dintre marii pictori ai lumii nu a reuşit să dezvăluie cu mai multă putere decît Josef Stieler chipul leonin, ochii mistuiţi de forţă, voinţa herculeană a genialului creator care şi-a fixat drept deviză a vieţii cuvintele „Prin luptă spre victorie".

Istoria vieţii lui Ludwig van Beethoven este istoria vieţii unui titan al creaţiei muzicale care înfrîngînd nenumărate oprelişti şi-a dăruit viaţa şi creaţia oamenilor, a văzut în muzică „scînteia ce aprinde focul în spiritul omenesc", a socotit drept ţel al artei şi al vieţii sale lupta pentru libertate şi progres.

Povestea vieţii lui Beethoven începe la 16 decembrie 1770 la Bonn, pe malurile străvechiului Rin, ca al doilea din cei 7 copii ai unei familii de muzicanţi. Bunicul său, Louis van Beethoven, muzicant înzestrat, era un om de o aleasă structură sufletească, venit în urmă cu cîteva decenii la Bonn, de prin ţinuturile Flandrei.

Copilăria lui Beethoven a fost tristă, întunecată. Tatăl său, Johann van Beethoven, cîntăreţ în capela prinţului elector Maximilian Franz, ros de vicii, lipsit de căldură sufletească, de simţiminte părinteşti, nu s-a străduit să găsească cele mai elementare mijloace pentru susţinerea familiei sale, copiilor săi. După moartea bunicului, Johann încearcă să exploateze la maximum calităţile muzicale ale fiului lui.

Situaţia familiei devine din ce în ce mai grea. Cîrciumile înghit micile cîştiguri ale tenorului curţii de la Bonn.

Dar asprimele vieţii nu l-au copleşit pe micul Ludwig. În dragostea mamei sale, o biată femeie măcinată de tuberculoză, în frumuseţile meleagurilor natale, el şi-a găsit alinare, sprijin, căldură.

Repetînd la infinit aceleaşi searbede exerciţii, Ludwig van Beethoven descoperi curînd în spatele claviaturii rezonanţe

adînci, sclipiri noi, gînduri mari. Curînd, tînărul muzician începe să învețe a cînta, în afară de clavecin, și la vioară, violă, orgă. Primii lui dascăli sînt colegi ai tatălui său mai mult sau mai puțin talentați, dar care își dau cu toții seama de aptitudinile sale. Un rol important l-au avut lecțiile cu profesorul Cristian Neefe, muzician de o largă erudiție.

Anii trec cu repeziciune, dar ei lasă urme adînci în sufletul copilandrului. Pînă la 10 ani urmează cursurile școlii primare. Apare de cîteva ori în concerte publice, impresionînd asistența prin promițătorul său talent. Deși pînă la vîrsta de 12 ani nu a urmat cursuri muzicale sistematice, el își însușește în acești ani temeinice cunoștințe de teorie muzicală.

Lipsa de mijloace nu-i permite să urmeze cursurile învățămîntului mediu ; paralel însă cu studiul partiturilor marilor clasici — Bach, Haendel, Haydn, Mozart, — micul Beethoven soarbe cu nesaț zeci de lucrări de cultură generală, își inobilează spiritul citind pe Homer și Shakespeare, pe Cicero și Plutarh, întreaga literatură clasică germană, frecventează cu asiduitate spectacolele teatrale, urmărește spectacolele muzicale italiene.

Muzica, arta sunetelor, devine pentru Ludwig van Beethoven sensul vieții, mijlocul de a alina suferințele semenilor săi, stindard de luptă.

Beethoven dă la iveală primele sale compoziții ; primele sale variațiuni, sonate, cvartete, lieduri, pot fi comparate cu cele mai bune lucrări ale compozitorilor vremii.

Haydn, care-l ascultă în 1790, într-o vizită făcută la Bonn, Mozart, în fața căruia Beethoven, după cum se presupune, a cîntat în 1787 la Viena, rămîn impresionați în fața talentatului muzician.

În 1789, Beethoven, avid de cultură, audiază cursurile universității din Bonn, adevărat centru al noilor idei revoluționare *).

---

*) Revoluția izbucnise, începuse a cutremura Europa, — notează Romain Rolland în lucrarea sa „Viața lui Beethoven".

Universitatea din Bonn era un adevărat focar al ideilor noi. Beethoven s-a înscris ca audient la 17 mai 1789, urmînd cursurile de literatură germană, ținute de vestitul Euloge Schneider... Cînd a sosit la Bonn vestea căderii Bastiliei, Schneider a citit de pe catedră un înflăcărat poem, care a stîrnit entuziasmul studenților (poemul începea așa : „Lanțurile despotismului sînt sfărîmate"). Un an mai tîrziu a scos de sub teasc o culegere de poezii revoluționare. Pe lista celor ce au subscris pentru publicarea acestui volum figurează și numele lui Beethoven. (Iată o mostră a acestor versuri : „A disprețui fanatismul, a frînge sceptrul neghiobiei, a lupta pentru drepturile omenirii... sînt lucruri pe care nici o slugă domnească nu poate să le facă. Pentru asta trebuie să ai sufletul slobod, să iubești mai curînd moartea decît lingușirea, sărăcia lucie decît slugărnicia).

Mai tîrziu, în anii şederii la Viena, Beethoven are strînse legături de prietenie cu emisarii Franţei revoluţionare.

Hrănit cu scrierile revoluţionare ale vremii, format în epoca în care nobilele idei ale revoluţionarilor parizieni trecuseră dincolo de hotarele Franţei, Ludwig van Beethoven îşi însuşeşte marile idei revoluţionare.

Care este situaţia social-politică a Germaniei de la întretăierea veacurilor 18 şi 19, care sînt factorii care au determinat esenţa revoluţionară a operelor lui Ludwig van Beethoven ?

Cunoscutele scrisori ale lui Friedrich Engels, publicate în 1845 în „The Northeren Star", ne dau o privire cuprinzătoare asupra Germaniei vremii.

Germania era alcătuită dintr-o sumedenie de mici state, regate, electorate, ducate, arhiducate şi mari ducate, principate, comitate etc. Fiecare prinţişor ce domnea în aceste ducate, era un despot absolut, care avea unica grijă de a stoarce cît mai multe avuţii din munca poporului.

„Toată ţara — scrie F. Engels, — era o masă vie de putregai şi de descompunere abjectă. Nimeni nu era mulţumit. Meşteşugurile, negoţul, industria şi agricultura ţării fuseseră reduse la proporţii infime... Nobilimea şi principii, deşi îşi storceau supuşii, găseau că veniturile de care dispuneau nu ţineau pasul cu cheltuielile lor crescînde ; toate mergeau de-a-ndoaselea şi în toată ţara domnea o nemulţumire generală. Nici vorbă de cultură, de vreun mijloc de a influenţa gîndirea maselor, de presă liberă, de opinie publică, nici măcar de un negoţ mai intens cu alte ţări, nimic altceva decît ticăloşie şi egoism... Totul era putrezit, în descompunere, gata să se surpe şi nu exista nici cea mai mică nădejde într-o schimbare în bine ; naţiunea nu mai avea nici măcar atîta putere cît să înlăture cadavrele în putrefacţie ale instituţiilor care şi-au trăit traiul". *)

Revoluţia franceză a căzut ca un trăsnet peste această Germanie.

Sensibil la marile idei ale veacului, Beethoven are nevoie de o arenă puternică de luptă, de cunoaştere, de creaţie.

În zilele în care armatele revoluţionare franceze pătrundeau în Germania, Ludwig van Beethoven părăseşte Bonn-ul, stabilindu-se în Viena, plină de frămîntări sociale, în Viena marilor înfăptuiri muzicale de la hotarul veacurilor 18 şi 19.

Înainte de toate, Viena însemna pentru tînărul Beethoven învăţătură, perseverenţă. Ia lecţii cu Haydn, cu Johann Schenek, cu Georg Albrechtsberger, adînc cunoscător al contrapunctului,

*) **Marx, Engels,** Opere, vol. II, pag. 594.

cu Antonio Salieri, cu Alois Förster, de la care a învățat arta compoziției cvartetului.

Beethoven muncește cu aceeași perseverență pe care o dovedise în ultimii ani petrecuți la Bonn. Urmărește cu nesaț întreaga viață culturală a Vienei. Soarbe frumusețile creației populare a popoarelor ce vieţuiau în imperiu.

În vremea în care în palatele Vienei, Hofburg, Schönbrunn, Belvedere, puteau fi auziți marii virtuozi ai vremii, Clementi, Cramer, Humele, Moscheles, Ludwig van Beethoven se impune curînd ca un pianist de proeminent talent, de o copleșitoare forță artistică. El dobîndește curînd primul loc în rîndul virtuozilor vremii.

În aceste concerte cîntă deseori compozițiile sale, care încep să se bucure de mare succes în rîndurile iubitorilor muzicii. Turneele de concerte la Praga, Berlin și alte centre muzicale, lărgesc faima marelui muzician. Beethoven e plin de forță. Nimic nu se poate împotrivi voinței sale de luptă.

„Curaj! — notează el la împlinirea a 25 ani de viață. În pofida tuturor slăbiciunilor... geniul meu va izbîndi... Douăzeci și cinci de ani! Iată-i. I-am împlinit... Anul ăsta chiar, omul trebuie să-și dea în vileag toate posibilitățile".

În decursul anilor 1795—1799 creează o serie de lucrări, printre care se remarcă sonatele pentru pian. Între anii 1797—1799 compune trei sonate pentru pian (op. 10), Sonata pentru pian și vioară (op. 12), trei trio-uri de coarde (op. 9), apoi un trio (op. 11) pentru pian, clarinet și violoncel, un rondo pentru pian etc.; se maturizează de acum ideile cvartetelor de coarde (op. 18) și ale Simfoniei I — lucrări în care se simte din plin forța artei beethoveniene.

Ludwig van Beethoven caută mereu drumuri noi, mijloace noi de expresie. Nici un fel de „consacrări", nici un fel de canoane, legi, reguli, nu pot sta în fața artei sale, în fața dorinței sale de a zămisli pe portative idei noi, gînduri noi.

Din primul an al veacului 19, organizează așa numitele „academii" — prilej de prezentare a noilor sale lucrări, reuniuni muzicale care se impun de îndată în viața muzicală a Vienei.

Zilele grele, zilele marilor sale suferinți, bat însă din ce în ce mai puternic în uşe. Între 1796—1800 genialul muzician asurzește. Această calamitate cruntă îl copleșește, îi întunecă orice bucurie.

...„Aș putea spune că viața pe care o duc e tare păcătoasă — se destăinuiește amicului Wegeler la 29 iunie 1801. De doi ani încoace, evit să mă duc în lume, deoarece îți închipui că nu le pot spune oamenilor: sînt surd. Dacă aș fi avut altă mese-

rie încă ar fi mers, dar cu meseria mea sînt într-o situaţie îngrozitoare. Ce ar zice duşmanii mei — şi ştiu că am destui — dacă ar afla! Ca să-ţi faci o idee de surzenia asta atît de curioasă, află că, la teatru, trebuie să-mi caut loc chiar lîngă scenă, ca să înţeleg ce spun actorii. ...Cînd cineva vorbeşte mai încet, abia dacă-l aud... Vreau totuşi, dacă e cu putinţă, vreau să ţin piept destinului..."

Unele dintre lucrările scrise în acea perioadă poartă amprenta unei tristeţi profunde.

Beethoven trece printr-o profundă criză sufletească. Este epoca în care scrie aşa numitul „Testament de la Heiligenstadt" *).

Deznădejdea nu-l poate răpune. Beethoven găseşte puterea de a continua munca, de a-şi îndeplini menirea, de a găsi în muzică cele mai înălţătoare bucurii.

Anii următori „Testamentului de la Heiligenstadt" sînt anii unor creaţii fecunde, de o mare cotitură în istoria creaţiei beethoveniene. În 1803 apare celebra „Sonata Kreutzer" pentru pian şi vioară, în 1804 Simfonia III-a, sonatele pentru pian „Aurora" şi „Appassionata", în 1805 opera „Fidelio".

Lucrări de cotitură în creaţia genialului compozitor, lucrări de cotitură în istoria muzicii europene, aceste opere reflectă totodată profundul ataşament al lui Beethoven faţă de marile idei ale veacului său, dorinţa de a sluji prin arta sa, ideile libertăţii şi progresului.

„Revoluţia pătrundea în Viena... Beethoven era cucerit de ea" — scrie Romain Rolland în lucrarea mai sus amintită.

Compozitorul făurea Simfonia Eroică (1804), Simfonia în do minor (1805—1808), primele lucrări muzicale cu adevărat revoluţionare; sufletul epocii palpită în ele din plin şi neîntinat... Chipul lui Beethoven, aşa cum se desprinde din ele, e îmbujorat de văpăile acestor războaie epice. Le întîlnim peste tot, oglindite poate chiar fără ca el să-şi dea seama, în toate

---

*) Cîteva fragmente din această scrisoare către fraţii săi, cunoscută sub numele de Testamentul de la Heiligenstadt (localitatea în care a fost scrisă), sînt pe deplin edificatoare din acest punct de vedere.

...„Născut cu un temperament arzător şi activ, receptiv chiar faţă de distracţiile vieţii de societate, a trebuit foarte de timpuriu să mă izolez şi să trăiesc viaţa în singurătate...

...„Nu-mi era cu putinţă să spun oamenilor: Vorbiţi mai tare, strigaţi, căci sînt surd...

...„Cîtă umilinţă, cînd cineva, fiind lîngă mine, auzea din depărtări sunetul unui fluier, iar eu nu auzeam nimic, sau cînd auzea cîntecul unui păstor şi eu tot nimic nu auzeam. Asemenea experienţe mă duseseră foarte aproape de disperare şi puţin mi-a lipsit să nu-mi pun capăt vieţii! Numai arta, ea singură m-a reţinut! Mi se părea cu neputinţă să părăsesc această lume înainte de a îndeplini tot ceea ce simţeam că am menirea să fac"...

operele din această perioadă : în vijelioasa Uvertură la Coriolan (1807), în Cvartetul al patrulea (op. 18), a cărui primă parte este strîns înrudită cu această uvertură, în sonata Appassionata op. 57 (1804)... în partitura Egmont, chiar şi în concertele sale pentru pian, de pildă în concertul în mi bemol, op. 73 (1809), în care vezi defilînd coloane de soldaţi, concert a cărui virtuozitate însăşi are ceva eroic..."

Militînd împotriva tuturor celor închistaţi de rutină, care nu înţelegeau noul artei beethoveniene, socotind-o o „alchimie muzicală", Beethoven caută mereu forme noi de expresie, se îndreaptă spre lucrări cu caracter programatic — expresie vie a tendinţelor sale de democratizare a muzicii.

Cu toate aceste imense biruinţi pe tărîmul artei, Beethoven înfruntă nu numai cumplite suferinţi morale şi fizice, dar şi materiale.

Veniturile titanului simfoniei sînt precare. „Mecenaţii" Vienei, care cheltuiau averi fabuloase pentru plăcerile lor frivole, nu reuşeau să asigure marelui muzician cele mai modeste mijloace de întreţinere.

„Aproape că nu-mi mai rămîne decît să cerşesc" — scria el în 1818.

Nici surzenia totală, nici cumplitele suferinţi fizice datorite bolilor, nu pot frînge voinţa de luptă a Titanului.

Una după alta apar marile simfonii, răscolitoarele concerte instrumentale, înălţătoarele cvartete, nemuritoarele sonate, întreg lanţul lucrărilor care au ridicat numele lui Beethoven în rîndul celor mai de seamă creatori din istoria artelor.

Beethoven redă în operele sale idei filozofice, sociale. El concepe formele şi genurile muzicale clasice, ca un cadru capabil să reflecte cele mai importante probleme ale existenţei umane.

Apogeul creaţiei beethoveniene îl constituie „Missa Solemnis", o grandioasă lucrare vocal-simfonică şi simfonia IX-a, simfonie cu cor, executată prima oară la 7 mai 1824 într-un concert al cărui program mai cuprindea : Uvertura op. 124 şi trei părţi din „Missa Solemnis".

Folosind „Oda bucuriei" a lui Fr. Schiller, Beethoven creează o grandioasă simfonie cu cor, plină de optimism revoluţionar, închinată dragostei şi fericirii, închinată bucuriei care poate fi obţinută numai prin înfrăţirea oamenilor în lupta împotriva suferinţelor.

Ultimii ani ai vieţii lui Beethoven sînt plini de privaţiuni, de dureri. Totuşi, în primăvara lui 1827, cu cîteva zile înainte de moarte, Ludwig van Beethoven spera să se mai însănătoşească, să repună mîna pe pană, să cuprindă în portative şi alte

lucrări : Simfonia X-a, o uvertură pentru „Faust“ de Goethe, o uvertură care să poarte numele lui Bach.

La 26 martie 1827 Ludwig van Beethoven a încetat din viață.

„Creatorul celor mai desăvîrșite creații poetice în compoziția muzicală — scria încă în urmă cu un veac marele critic rus A. N. Serov într-un studiu închinat lui Beethoven — este un geniu gigantic, în fața căruia trebuie să ne prosternăm ; el a reunit într-însul treapta superioară a artei muzicale din cursul vremurilor care i-au premers, cu destinele muzicale ale viitorului ei, pentru cîteva veacuri înainte“.

SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA DEZVOLTĂRII MUZICII INSTRUMENTALE PÎNĂ LA BEETHOVEN

Din vremurile depărtate ale antichității și pînă în veacul al XVI-lea al erei noastre, popoarele europene cultivau aproape exclusiv muzica vocală. Instrumentele, puține la număr și încă foarte slab dezvoltate, erau folosite îndeobște numai pentru acompaniament. În practica muzicii vocale se întîmpla adesea, ca unele voci să fie prea firave în raport cu altele, sau ca un ansamblu să nu se poată completa din cauza lipsei anumitor voci. Pentru înlăturarea acestor deficiențe, muzicienii recurgeau la înlocuirea sau dublarea vocilor umane cu tot felul de instrumente pe care le aveau la îndemînă și astfel, începînd din primele decenii ale veacului XVI, instrumentele au început să capete un rol mai important.

Răspîndindu-se din ce în ce mai mult, această practică a dus încetul cu încetul la transcrierea integrală a unor lucrări vocale pentru folosința instrumentiștilor, iar de aci nu mai era decît un pas pînă la apariția unor lucrări originale, concepute de-a dreptul pentru unul sau mai multe instrumente. Într-adevăr, în curînd muzicienii nu se mai mulțumesc cu simple transcrieri sau prelucrări de compoziții vocale și astfel, către mijlocul veacului XVI se ivesc primele compoziții instrumentale. Scrise, în general, pentru a fi cîntate la petreceri sau cu prilejul unor festivități, aceste lucrări cuprindeau de obicei o serie de mici piese cu caracter dansant, concepute pentru a fi executate de un ansamblu alcătuit din 4—5 instrumente.

Punctul de plecare al dezvoltării muzicii instrumentale a fost Italia de nord și așa se explică faptul că mai toți termenii tehnici folosiți în muzică pînă în zilele noastre, sînt de origine

italiană. Astfel, chiar de la începuturile muzicii instrumentale, s-a încetățenit termenul de „sonată" *) prin care compozitorii din vremea aceea desemnau orice piesă muzicală destinată a fi executată cu mijloace instrumentale.

Sfîrșitul veacului XVI reprezintă un moment de răscruce în istoria muzicii. Este epoca marilor frămîntări social-politice care marchează declinul puterii orînduirii feudale și odată cu aceasta, dezvoltarea puterii economice a burgheziei, o clasă tînără și progresistă pe vremea aceea.

Paralel cu această adîncă prefacere a structurii sociale din țările cele mai înaintate ale Europei, intelectualitatea manifestă o puternică tendință de emancipare de sub tutela ideologiei obscurantiste și asupritoare a orînduirii feudale și a bisericii romane, aliata ei credincioasă din toate timpurile.

De unde — pînă atunci — mai toți compozitorii depindeau de autoritățile clericale și ca atare erau siliți să scrie aproape numai muzică bisericească, schimbările care s-au produs în sînul societății, au permis muzicienilor să se elibereze de stăpînirea bisericii și să se consacre într-o măsură mult mai mare muzicii laice. Ca rezultat al acestei tendințe, care s-a manifestat cu deosebită intensitate în Italia, muzicienii acestei țări au dăruit omenirii la sfîrșitul veacului XVI, opera.

Activitatea tot mai intensă a teatrelor de operă și pătrunderea artei muzicale în masele largi, a constituit un puternic stimulent pentru muzicienii tuturor țărilor, care se străduiau să scrie opere tot mai multe și mai bune. Dar efortul creator al compozitorilor nu se limita la genul muzicii de operă. Înmulțirea orchestrelor, perfecționarea treptată a instrumentelor, cît și răspîndirea tot mai largă a practicii muzicale în rîndurile poporului, au determinat un puternic curent în favoarea muzicii instrumentale.

*) In limba italiană cuvîntul „cantare" (a cînta) se referă numai la cîntatul din gură. Pentru a arăta deosebirea între muzica vocală și cea instrumentală, compozitorii italieni au folosit pentru lucrările lor instrumentale cuvîntul „sonare" sau „suonare" (=a suna), care în limba noastră înseamnă a cînta la un instrument. De la primele compoziții instrumentale intitulate „canzon da sonar" sau „canzon sonata" (cîntec de „sunat" la instrument), s-a trecut apoi la forma prescurtată „sonata", care a devenit denumirea generică a oricărei piese muzicale concepută pentru a fi executată la unul sau mai multe instrumente. Este de reținut, însă, că această explicație a noțiunii de „sonată", se referă numai la piesele astfel intitulate din prima perioadă a muzicii instrumentale. Cu timpul, cuvîntul „Sonata" a căpătat o semnificație cu totul nouă, fiind folosit pentru denumirea uneia dintre cele mai importante forme muzicale — așa numita formă sonata — ce stă la baza întregii literaturi simfonice și de cameră din epoca clasică și pînă în zilele noastre.

Inițiativa acestui curent a pornit tot din Italia. Dezvoltînd mai departe micile piese instrumentale (canzon da sonar) create de compozitorii italieni din veacul XVI, urmașii lor din secolul următor au statornicit prototipul unor compoziții ce au servit ca model unui șir întreg de generații. Ne referim la *Sonata pentru vioară solo* și la Sonata pentru două viori cu acompaniament, denumită *„Sonata a tre"* (adică Sonată pentru trei instrumente). Prin lărgirea acestui mic ansamblu de trei instrumente, s-a născut apoi primul gen muzical, destinat a fi executat de o formație orchestrală mai mare, și anume *„concerto grosso"* *), predecesorul concertului instrumental din zilele noastre.

Izvorîte din străduințele mai multor compozitori înaintași de mai mică însemnătate, aceste noi genuri muzicale au fost desăvîrșite și larg răspîndite prin creația marelui compozitor și violonist italian *Arcangelo Corelli* (1653—1713).

Începînd din a doua jumătate a secolului XVII, cuceririle realizate de compozitorii italieni în domeniul operei, cît și al muzicii instrumentale, au pătruns în mai toate țările europene, generînd prin exemplul lor, o vie activitate creatoare, mai cu seamă în Franța și Germania.

În Franța, compozitorul de origine italiană, *Jean François Lully* (1632—1687) pune temelia operei, cît și a muzicii instrumentale franceze. El creează tipul clasic al uverturii **), adică o piesă orchestrală menită a servi ca introducere la spectacolele de operă. În decursul vremurilor, *uvertura de operă* care s-a stabilit, cu unele deosebiri de formă, în creația compozitorilor francezi și italieni, s-a desprins de menirea ei inițială, devenind un gen instrumental de sine stătător și foarte mult cultivat în literatura muzicală universală.

Un rol important în dezvoltarea formelor și genurilor muzicii instrumentale, îi revine și suitei.

Apărută în secolul XVI în Italia, și apoi larg dezvoltată

---

* **Concerto grosso** (expresie italiană care înseamnă textual „concert mare") este o lucrare orchestrală compusă din 4—8 părți, în care un mic grup de instrumente solistice este pus față în față cu sonoritatea masei orchestrale, care-l încadrează. Grupul solistic, alcătuit de obicei din 3—4 instrumente, se numește „concertino", în timp ce ansamblul mare poartă denumirea de „tutti" sau „ripieni".

** **Uvertura franceză** (creată de Lully), este formată din trei mișcări reunite, avînd succesiunea: adagio, allegro, adagio, — adică un început și un sfîrșit lent, ce încadrează o parte mediană animată. Spre deosebire de cea franceză, **uvertura italiană** (creată de Al. Scarlatti), se întemeiază pe schema: allegro, adagio, allegro, — deci începutul și sfîrșitul animate, iar partea mediană lentă.

în Franţa şi Germania, *Suita* *) reprezintă o înşiruire de dansuri de origine populară. Alături de suita destinată divertismentelor dansante, s-a dezvoltat apoi şi suita instrumentală concepută pentru a fi executată în concert.

Aci este locul să amintim de numele marilor compozitori germani *Johann Sebastian Bach* (1685—1750) şi *Georg Friedrich Händel* (1685—1759), ale căror creaţii geniale au dat un impuls hotărîtor progresului muzicii instrumentale, contribuind la desăvîrşirea tuturor genurilor mai înainte menţionate.

La începutul secolului XVIII, locul cel mai important în repertoriul concertelor publice îl ocupau concerti grossi şi suitele instrumentale. In curînd însă, acestea aveau să fie înlocuite prin genuri noi generate chiar din substanţa celor vechi. Astfel, „concerto grosso" a evoluat spre concertul instrumental cu un singur solist (fie vioară, fie pian sau vreun alt instrument), iar suita instrumentală, trecînd printr-un lung proces de transformări consecutive, a dat naştere unui nou gen de muzică pentru orchestră, denumit *„simfonie"* **).

Simfonia, în forma ei primitivă, adică un amalgan compus din elementele vechii suite şi ale uverturii de operă, a apărut în primele decenii ale veacului XVIII, fără a se putea stabili exact punctul de plecare. Zeci de compozitori italieni, francezi, germani şi austriaci, compuneau numeroase simfonii, care însă nu se deosebeau prea mult de vechile genuri la modă pe vremea aceea.

Cel mai substanţial aport în dezvoltarea simfoniei l-au adus compozitorii care au aparţinut aşa-numitei *şcoli de la Mannheim,* formată dintr-un grup de muzicieni germani şi cehi, care au activat la curtea ducelui elector din Mannheim, alcătuind o orchestră devenită faimoasă în întreaga Europa şi scriind un mare număr de simfonii. Fondatorul acestei şcoli a fost *Ian Vaclav Stamic* (1717—1757), cunoscut şi sub numele germanizat *Iohann Wenzel Stamitz.* El are meritul de a fi contribuit la precizarea caracterului şi structurii diferitelor părţi ale simfoniei, fixînd totodată şi succesiunea acestor părţi în cadrul lucrării. In jurul lui Stamitz, s-a grupat un număr de compozitori de un real talent, mai toţi veniţi din Boemia şi care au adus în creaţia lor aerul proaspăt al cîntecului

---

* **Suită,** de la cuvîntul francez suite, care înseamnă „succesiune" sau „înşiruire".

** **Simfonie** — de la cuvîntul grecesc „symphonia" care înseamnă „sunare concomitentă" sau într-un sens mai larg, a cînta în ansamblu. Denumirea de simfonie nu s-a născut odată cu apariţia acestui gen. Terminologia muzicală fiind foarte neclară în veacurile trecute, italienii îşi intitulau uverturile „simfonie", după cum mulţi compozitori din secolul XVIII îşi numeau simfoniile uverturi etc.

popular ceh şi trăsăturile caracteristice ale muzicii instrumentale populare, foarte dezvoltată la cehi şi răspîndită în masele largi ale populaţiei.

Prin contribuţia adusă la închegarea structurii noului gen simfonic, cît şi prin ridicarea nivelului interpretării muzicii orchestrale, Stamitz şi colaboratorii săi au realizat un progres remarcabil în dezvoltarea simfoniei, pregătind astfel calea celor trei mari clasici vienezi — Haydn (1732—1809), Mozart (1756—1791) şi Beethoven (1770—1827) — care aveau să ducă creaţia simfonică pe culmi neîntrecute pînă în zilele noastre.

Întocmai ca şi la alţi mari compozitori care au dat muzicii un impuls înnoitor, este foarte greu să se determine cu precizie hotarul dintre ceea ce a moştenit *Haydn* şi ceea ce a adus nou.

Haydn găseşte în general, cu puţine excepţii, o situaţie destul de neclară în domeniul muzicii instrumentale.

Elementele formelor muzicale mari, moderne, sînt vizibile în creaţia compozitorilor anteriori sau contemporani cu Haydn. Dar toate aceste elemente sînt izolate, disparate, apar timid sau într-o formă rudimentară. Scrierile compozitorilor care le cuprindeau în forme mai mult sau mai puţin evidente, constituiau o abundentă acumulare cantitativă, care aştepta să se producă procesul de cristalizare a tendinţelor ei fundamentale. Şi această cristalizare, acest salt calitativ, a fost opera lui Haydn.

Meritul istoric al lui Haydn constă deci în realizarea sintezei artistice între cuceririle stilistice ale maeştrilor şcolii din Mannheim şi tradiţiile şi experienţa compozitorilor vienezi şi italieni înaintaşi. El a adîncit conţinutul şi a lărgit cercul imaginilor emoţionale ale simfoniei şi ale muzicii de cameră. În simfoniile şi cvartetele lui Haydn, s-au precizat trăsăturile stilistice caracteristice simfonismului clasic vienez şi anume: principiul melodicităţii cantabile, principiul dramatic al temelor contrastante şi statornicirea celor patru părţi ce formează ciclul sonatei şi al simfoniei clasice.

În domeniul simfoniei îndeosebi, aportul lui Haydn este considerabil şi chiar hotărîtor, datorită conturării precise pe care i-a dat-o şi pentru faptul de a-i fi statornicit existenţa şi viabilitatea ca gen aparte pentru orchestră. Cine urmăreşte evoluţia lui Haydn în domeniul simfoniei, poate să-şi dea seama că, în decursul celor 36 de ani în care le-a scris (1759—1795), drumul său a avut, aproape fără întrerupere, o linie ascendentă, fără salturi propriu-zise, dar cu o constantă sporire a siguranţei în folosirea şi valorificarea mai departe a elementelor găsite în germene la predecesorii şi contemporanii săi. Cu alte cuvinte, el nu a inventat dintr-o dată tipul simfoniei clasice, ci a

trecut prin toate fazele căutărilor creatoare ale înaintaşilor săi, a experimentat tot ceea ce era nou în lucrările lor şi a asimilat, încetul cu încetul, fiecare cucerire făcută de ei.

Cu ultimele sale 12 simfonii (nr. 93—104), Haydn a dat desăvîrşire structurală genului şi i-a lărgit capacitatea de expresie, dăruind posterităţii modele admirabile de arhitectură muzicală, care au conferit pentru totdeauna simfoniei locul cel mai însemnat în creaţia instrumentală.

Iată de ce, fără a i se putea atribui paternitatea tuturor elementelor constitutive ale genului, Haydn este considerat ca părinte al simfoniei clasice.

Spre deosebire de Haydn, *Wolfgang Amadeus Mozart* — al doilea mare clasic vienez — nu a fost un inovator în domeniul formelor şi genurilor instrumentale. Simfoniile sale prezintă oarecum aceeaşi evoluţie ca şi acelea ale lui Haydn, a cărui influenţă se face puternic simţită în prima perioadă de creaţie a maestrului de la Salzburg. În schimb, lucrările din perioada de maturitate a lui Mozart, depăşesc în profunzime şi frumuseţe tot ce s-a scris vreodată înaintea lui. De o inventivitate melodică rareori întîlnită în istoria muzicii, el creează teme de o frumuseţe neasemuită, exprimînd un univers întreg de sentimente şi idei. Simţul înnăscut al formei şi al proporţiilor îi permite să mînuiască cu mai multă uşurinţă mijloacele de expresie existente, cărora le dezvăluie potenţialul într-o măsură ce întrece realizările predecesorilor săi. Mozart nu modifică formele moştenite, dar le accentuează contururile şi le rotunjeşte; el respectă structura interioară, dar estompează delimitările între secţiuni, pe care le ţese într-o unitate mai strînsă chiar decît Haydn. De asemenea el dă dovadă de un mai mare rafinament, de resurse mai subtile şi mai bogate în tratarea ideilor muzicale. De aceea şi gama de stări sufleteşti pe care izbuteşte să le exprime este mult mai întinsă decît la Haydn, iar varietatea emoţiilor merge mînă în mînă cu o mai mare adîncime a lor.

În ultimele capodopere simfonice ale lui Mozart, elementul dramatic şi patosul romantic se afirmă cu o forţă impresionantă, prevestind gîndirea şi limbajul muzical al marelui său urmaş şi desăvîrşitor al simfoniei clasice, *Ludwig van Beethoven*.

TRĂSĂTURILE GENERALE ALE CREAȚIEI BEETHOVENIENE

— Simfonismul lui Beethoven și semnificația lui —

Beethoven este una dintre cele mai proeminente figuri din istoria muzicii universale. Întreaga lui viață și creație conturează personalitatea lui de gigant, care a înmănunchiat în sine genialitatea, cu un temperament clocotitor, cu o voință de neclintit și cu o capacitate uluitoare de concentrare interioară.

Contemporan al revoluției burgheze din Franța anului 1789, el a îmbogățit arta muzicală cu un conținut nou, progresist. Convingerea în egalitatea tuturor oamenilor, avîntul pasionat către dreptate, către libertate, ura neîmpăcată față de despotism, față de asuprirea și îngrădirea drepturilor omului — aceste nobile principii umaniste au devenit baza concepției sale despre lume și s-au oglindit în arta sa.

Înaltul conținut de idei a constituit trăsătura caracteristică a artei marelui compozitor-cetățean, care a răsfrînt în opera sa, a întruchipat cu o forță nemaiîntîlnită pînă atunci, marile mișcări ale maselor din epoca sa, a exprimat ideile ei cele mai înaintate, a introdus în muzică dramatismul luptei, al înfruntării, al încleștării și l-a exprimat într-o formă nouă, necunoscută pînă atunci. „Beethoven — scria marele critic rus Stasov — a schimbat radical semnificația muzicii, înălțînd-o pe culmi încă neatinse înaintea lui".

Într-adevăr, arta lui Beethoven a depășit cadrul îngust, a dărîmat stăvilarele intereselor și idealurilor burgheze, trecînd cu mult peste hotarele vremii sale.

Lupta pentru eliberarea din cătușele orînduirii feudale, lupta pentru dreptul omului la dezvoltarea sa liberă — iată izvorul care a alimentat muzica lui. Eroismul revoluționar, patosul luptei, veșnica mișcare, veșnicul avînt îndreptat spre viitor, toate acestea și-au găsit în muzica lui Beethoven o întruchipare desăvîrșită.

Arta lui Beehoven reprezintă una din culmile artei universale. Opera marelui compozitor constituie un imens salt revolu-

ţionar în dezvoltarea muzicii şi aceasta determină *însemnătatea istorică* a creaţiei sale, în care s-au sintetizat toate cuceririle artei muzicale clasice şi s-au generalizat în cel mai înalt grad toate înfăptuirile marilor săi predecesori — Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart.

Totuşi, pentru Beethoven tradiţia nu a fost o literă moartă, ci o idee vie, dătătoare de forţă ; el a preluat tradiţia în mod creator, a dezvoltat-o, a îmbogăţit-o, a transfigurat-o prin prisma personalităţii sale, contopind-o cu înfăptuirile artei contemporane, ale epocii Revoluţiei Franceze. În aceasta constă forţa geniului său ; sintetizînd cuceririle artei trecutului, el a deschis larg porţile spre arta viitorului, iar moştenirea lui artistică a devenit terenul pe care a încolţit arta lui Berlioz, Liszt, Schumann şi Wagner.

Numele lui Beethoven a rămas înscris în istoria muzicii occidentale, ca numele celui mai mare compozitor simfonist, iar simfonia a fost cea mai importantă formă de manifestare a geniului marelui artist. Prin Beethoven, simfonia şi-a dobîndit însuşirile care au făcut-o să devină culmea cea mai înaltă a genurilor orchestrale, exponenta supremă a muzicii instrumentale.

Însemnătatea lui Beethoven ca simfonist constă în aceea că a adus în simfonie *un conţinut nou.*

Viaţa, moartea, soarta omului şi a omenirii, lupta pentru fericire, pentru izbînda luminei asupra întunericului, durerea pierderilor şi bucuria înaripată a victoriilor — iată conţinutul simfoniilor sale, în care geniul muzicianului-gînditor se înalţă pînă la culmile generalizărilor artistice puternice, expresive, convingătoare.

Opera lui e pătrunsă de un viguros suflu eroic. Beethoven avea convingerea că trebuie să reflecte revolta spiritului independent împotriva orînduielilor feudale, că trebuie să opună intereselor meschine şi limitate, idealurile înalte ale umanităţii. De aci decurge acea trăsătură esenţială a simfonismului beethovenian şi anume întruchiparea unui *conflict dramatic* adînc, conflict ce caracterizează gîndirea muzicală a marelui artist şi care are o bază reală, provocat fiind de însăşi realitatea înconjurătoare.

Atmosfera revoluţionară-eroică pe care o degajă lucrările sale, caracterul ferm al protestului, spiritul de luptă şi credinţa în izbîndă constituie însăşi **esenţa** simfonismului lui Beethoven.

Beethoven a dat simfoniei proporţii ample, dramatizînd-o, imprimîndu-i acea generozitate de sentimente şi profunzime de gîndire specific beethoveniană. Şi, cu toate că primele pietre la temelia creării simfoniei dramatice au fost puse de Haydn şi de

Mozart, Beethoven a fost acela care a înfăptuit un salt în evoluția genului, trecîndu-l în sfera marilor probleme sociale, filozofice, morale.

Astfel, tematica simfonismului beethovenian are o importanță *socială* deosebită. Probleme sociale, problemele revoluției, avîntul neînfrînt al popoarelor spre eliberarea de sub jugul despotismului, lupta pentru libertate, adevăr și triumful dreptății — toate acestea au devenit pivotul creației sale.

„Simfonia a IX-a — scria Stasov — este un tablou al istoriei universale, în care apare imaginea poporului și a vieții acestuia, cu clocotul, frămîntarea ce se degajă din activitatea și munca lui, cu forfota și vălmășagul lui, cu războaiele la care ia parte și cu eroismul de care dă dovadă". „Un tablou istoric — adaugă alt mare exponent al artei ruse, Serov — care zugrăvește un eveniment mondial însemnat. Peste tot forță, insistență, eroism, în întrecere cu obstacole de neînfrînt".

Într-adevăr, în simfoniile lui Beethoven sînt mereu prezente forța, rațiunea, voința, întruchipate în imaginea unui erou mîndru, puternic, neînfricat, legat de viața, lupta și aspirațiile poporului său; el reprezintă năzuințele și speranțele poporului, bucuriile și suferințele sale; eroul beethovenian e înzestrat nu numai cu calități de luptător, ci și cu o minte de gînditor, pe care și-a pus-o în slujba omenirii. Cucerirea libertății, înfăptuirea înfrățirii oamenilor pe întreg cuprinsul pămîntului, înlăturarea oricărei îngrădiri și oprimări — iată țelul vieții acestui erou.

Pe lîngă zugrăvirea imaginei eroului, Beethoven reușește să pătrundă și în adîncul sufletului omenesc, în firidele lui cele mai tainice, reușește să-i înțeleagă bucuriile și suferințele, pe care le transpune în muzica sa. Dar și în dezvăluirea acestor sentimente, compozitorul nu răsfrînge o lume izolată, îngustă, de trăiri personale, ci întruchipează viața aceluiași erou mîndru, puternic, uman, care nu se lasă înfrînt de șovăieli, căci acțiunile sale, lupta sa e călăuzită de o voință de titan și de o gîndire de filozof, care izbutește să supună sentimentele, voinței și rațiunii. Tocmai în aceasta constă măreția imaginilor eroice și caracterul înălțător al celor tragice; de aci decurge patosul și dramatismul luptei, caracterul sever, reținut, interiorizat al lirismului său, de o înaltă esență filozofică.

Ideea eroică determină nu numai profilul simfoniilor marelui compozitor (în special al simfoniilor a III-a, a V-a și a IX-a), ci e prezentă și în uverturile sale („Coriolan", „Egmont", „Leonora 3"), în opera sa „Fidelio", în concertul pentru pian nr. 5 și altele.

Dar creația genialului artist nu e străbătută numai de respirație eroică; simfonismul său reflectă și sentimentul poetic de

liniște, de împrospătare, de bucurie luminoasă pe care-l nutrește omul în mijlocul naturii.

Tema naturii și-a găsit o întruchipare variată și originală nu numai în simfoniile a IV-a și a VI-a, ci și în sonata pentru pian „Aurora", în sonata „Primăverii" pentru vioară, precum și în multe părți lente ale simfoniilor, cvartetelor și sonatelor sale.

Beethoven nu prezintă însă natura ca pe o forță de nepătruns, amenințătoare, distrugătoare, care se opune omului și năzuințelor sale ; dimpotrivă, ea este izvorul dătător de viață și putere ; în mijlocul naturii omul se purifică moral, își concentrează puterile lăuntrice, chibzuiește, culege idei, își adună forțele, devine doritor de acțiune. Nu este deci o contemplare pasivă a naturii — deși compozitorul se lasă adesea îmbiat de farmecul ei — ci o meditare filozofică adîncă, ce cheamă la acțiune, la mișcare, la luptă pentru viață.

Muzicologia burgheză a afirmat că muzica lui Beethoven e abstractă. E drept, lucrările lui n-au la bază un text literar — programatic și totuși *tendințele lui programatice* sînt vădite și se reflectă mai mult sau mai puțin concret. Astfel, din dedicația inițială a simfoniei a III-a lui Napoleon și din titlul dat pe urmă, „Eroica", se desprinde limpede ideea ei concretă ; cuvintele rostite de compozitor cu privire la întîiul motiv al simfoniei a V-a : „Așa bate destinul la ușă" !, dezvăluie de asemenea conținutul ei. Ba mai mult, unele sonate ale sale poartă un titlu : „Patetica", „Appassionata", „A lunii", „Les adieux", „Aurora", „Sonata primăverii" ; în Simfonia a VI-a, „Pastorala", fiecare parte are un subtitlu programatic, iar în Simfonia a IX-a, Beethoven introduce un text literar.

Tendința spre programatism e atît de vădită în creația lui Beethoven — în special în simfoniile sale — încît Stasov a spus că el este „cel dintîi care a promovat muzica programatică, pe care a transmis-o noii generații europene, generația urmașilor și continuatorilor săi, după ce a ridicat-o la o înaltă treaptă de expresivitate, desăvîrșire și frumusețe".

Această tendință spre programatism, constituie altă trăsătură esențială a simfonismului beethovenian, constituie mărturia tendințelor realiste ale genialului compozitor, constituie mărturia străduințelor către o maximă expresivitate, către claritate și accesibilitate.

Desigur că acest nou conținut a dat naștere unor procedee, mijloace și genuri noi. Inovațiile lui Beethoven au modificat rolul și profilul simfoniei ca gen și au croit drumul spre larga ei democratizare.

Simfonismul lui Beethoven a apărut pe un fundament pregătit de întreaga dezvoltare a muzicii secolului al XVIII-lea. Simfonia — cu părțile ei contrastante, cu temele ei variate, cu

dinamismul ei, cu caracterul de conflict al dezvoltării, cu posibilităţile de a exprima imaginile şi sentimentele cele mai felurite şi mai contradictorii — s-a dovedit a fi o bază solidă pentru a suporta edificiile masive ale monumentalei gîndiri beethoveniene.

Dar Beethoven nu s-a mulţumit numai cu ceea ce făcuseră înaintaşii săi. El a lărgit limitele ciclului de simfonie stabilite de Haydn şi Mozart şi le-a extins la proporţii grandioase. Astfel, prima parte din Simfonia a III-a, „Eroica", este de 2 ori mai mare decît partea I-a a celei mai mari simfonii mozartiene — „Jupiter", iar întinderea Simfoniei a IX-a nu se poate măsura cu nici o lucrare de acest gen apărută pînă atunci.

Adîncirea contrastelor dintre părţi, sau din cadrul aceleiaşi părţi şi mărirea dimensiunilor simfoniei, a fost începută încă de Mozart. Dar, ceea ce constituie un element nou la Beethoven, materialul tematic este supus unei prelucrări mai intensive şi mai îndelungate ; el adînceşte legătura dintre secţiunile formei, înăspreşte contradicţiile dintre teme, sau dintre fragmentele contrastante.

Intonaţiile cîntecelor zămislite în atmosfera avîntului revoluţionar şi-au găsit ecouri largi în simfoniile lui Beethoven. Ca nimeni altul el a auzit, a înţeles „chemările" epocii sale şi a ştiut să le reflecte în opera sa, întruchipîndu-le în forme maiestuoase. Desigur, artistul n-a ajuns dintr-o dată la acest rezultat. În Simfonia I-a, de pildă, trăsăturile stilului beethovenian nu sînt încă precis conturate. Simfonia este alcătuită după tiparele tipului clasic, iar substanţa ei vădeşte încă puternice rezonanţe mozartiene (în special în partea a II-a, ce aminteşte Andantele din Simfonia în sol minor de Mozart).

Cea de-a doua Simfonie însă, reprezintă un mare pas înainte. Prin tonul ei convingător, bărbătesc, prin atmosfera viguroasă, ea prevesteşte pe autorul simfoniilor viitoare.

Abia în Simfonia a III-a, „Eroica", noua sferă de idei şi sentimente îşi găseşte o întruchipare deplină ; abia Simfonia a III-a reprezintă un hotar, o epocă nouă în istoria simfonismului, abia în Simfonia a III-a, Beethoven apare pentru întîia oară ca simfonist-dramaturg care concepe şi tratează fiecare imagine în dezvoltare, în evoluţie, în ciocnire, în încleştare cu forţe contradictorii.

În Simfonia a III-a totul e nou — şi unitatea conţinutului şi a ideilor şi caracterul discursului muzical. Aici, fiecare cotitură, fiecare întorsătură a acţiunii dramatice schimbă cursul dezvoltării, transformă profilul temelor, al ritmicii, al armoniei, al facturii. Niciodată pînă atunci muzica n-a răsunat atît de titanic, niciodată întinderea simfoniei n-a atins atîta măreţie, niciodată

simfonia n-a întruchipat un conținut atît de variat, atît de dramatic-încordat.

Simfonia a III-a este un poem muzical grandios, un poem închinat omului-erou și omenescului, un poem ce preamărește măreția faptei cutezătoare și noblețea sentimentului adînc, un poem ce cheamă la luptă, îndeamnă spre izbînda idealurilor de dreptate și libertate.

Simfonia a IV-a ocupă oarecum un loc aparte în creația beethoveniană, deosebindu-se prin seninătatea coloritului și atmosfera liniștită. În Simfonia a V-a însă, problemele abordate în simfoniile precedente sînt rezolvate integral și consecvent. Aici, compozitorul dezvăluie o neasemuită profunzime de gîndire și bogăție de sentimente, iar sfera fundamentală a imaginilor artistice e întruchipată cu o plasticitate, claritate, logică și putere de convingere excepțională.

Urmează apoi: Simfonia VI-a, „Pastorala" — caracterizată de Glinka drept „nemărginit de frumoasă", Simfonia a VII-a, denumită de R. Wagner „apoteoza dansului", ce cucerește prin ritmurile ei active, sărbătorești și prin scenele populare în care pulsează intens viața și Simfonia a VIII-a — „Umoristica" — după definiția lui R. Rolland — clară și simplă, veselă și însorită, pătrunsă de dispoziții luminoase, de bucurie de viață, grațioasă, elegantă, plină de farmec și despre care Ceaikovski a spus că „revarsă în sufletele ascultătorilor torente întregi de sentimente de bucurie și fericire".

Și-n cele din urmă, piscul cel mai înalt al simfonismului beethovenian — Simfonia a IX-a, măreață și impunătoare, monument nemuritor al libertății, care a întruchipat pentru întîia oară ideea „înfrățirii milioanelor de oameni".

Simfonia a IX-a, una dintre cele mai grandioase lucrări revoluționar-eroice ale culturii muzicale universale, zugrăvește viitorul însorit al omenirii însuflețită de ideea egalității și înfrățirii, ca și de bucuria faptelor cutezătoare.

Viața n-a fost generoasă cu Beethoven, i-a refuzat lumina și căldura bucuriei; dar el a întruchipat în muzică acest sentiment, a revărsat căldura inimii sale, a făcut din muzică — vom folosi cuvintele genialului scriitor rus Lev. N. Tolstoi — „un mijloc de comunicare între oameni". Și pentru că mesajul de pace și înfrățire adresat maselor populare trebuia să fie înțeles de acestea, el a folosit cuvîntul, făcînd să răsune, alături de orchestră, vocile omenești.

Iată în ce constă *esența revoluționară* a simfonismului beethovenian. Iar patosul noii atitudini față de viață străbate în entuziasmul pasionat al muzicii sale, în încordarea dramatică, în dinamismul dezvoltărilor.

Imaginile vieții epocii sale, imagini luate din popor, plămădite din realitatea înconjurătoare, reînnoite, îmbogățite prin geniul artistului și experiența istorică, au fost înapoiate din nou poporului. Intonațiile de masă, semnalele de fanfară, chemări de trîmbițe, exclamații, ritmuri de marș, de cîntece și dansuri de masă, imnuri, cristalizate și transfigurate în conștiința lui creatoare, au prins rădăcini adînci și au servit drept izvor al expresivității noi. De aci decurge acel limbaj muzical lapidar, puternic. Din intonațiile cele mai simple, ce fluturau pe buzele tuturor, el a plăsmuit grandioasele sale teme din partea I-a a Simfoniei a III-a, din prima și ultima parte a Simfoniei a V-a, din Uvertura „Leonora 3", din partea I-a și din Scherzo-ul Simfoniei a IX-a.

Tot de aici decurge și ritmica sa pregnantă, activă, dinamică, bărbătească, plină de voință și putere de acțiune. Nu întîmplător multe motive de la începutul lucrărilor sale sînt o formulă ritmică, ce se conturează clar (o „ritmo-intonație", după definiția eminentului muzicolog sovietic Boris Asafiev), o formulă ce concentrează în sine o energie uriașă, o posibilitate de dezvoltare amplă, neîntreruptă, ca — de pildă — în Simfonia a V-a sau a VII-a.

În creația simfonică a lui Beethoven, ritmurile de dans și de marș — de victorie, funebru, — de imn, sau de chemare, au o însemnătate uriașă. El a generalizat aceste ritmuri cu o forță unică, a extras din ele însuși caracterul și sensul mișcării lor. Astfel de ritmuri se întîlnesc mai ales în prima și în ultima parte a Simfoniei „Eroica", în finalul Simfoniei a V-a, în Simfoniile a VII-a, a VIII-a, a IX-a, precum și în multe părți și episoade ale celorlalte lucrări ale sale.

Ba mai mult, Beethoven a știut să imprime caracterul de marș și mișcărilor în 3 timpi (ca, spre pildă, tema principală din Simfonia a III-a, sau partea lentă a Simfoniei a V-a), a știut să exprime prin această ritmică sentimentul de bucurie sau triumf (ca în Simfonia a III-a și a VIII-a) sau — prin transformarea acestei ritmice — a știut să genereze mișcarea vertiginoasă a scherzo-urilor aproape tuturor simfoniilor sale.

Acest conținut nou, exprimat printr-un limbaj muzical nou, a necesitat și unele modificări de structură ale simfoniei. Beethoven a pornit de la tiparele tipului clasic, peste care și-a pus însă amprenta geniului său.

În simfonie, ca și predecesorii săi, el își axează atenția în special pe prima parte, ce folosește ca principiu muzical-constructiv forma de sonată. Dar la el substanța primei părți se concentrează îndeosebi în jurul înfruntării a două elemente tematice, iar caracterul dezvoltării lor pune amprenta pe caracterul întregii lucrări.

De asemenea, în prima parte, centrul de greutate revine dezvoltărilor, în care — de obicei — predomină procedeul fragmentărilor motivice; uneori apar și episoade făurite pe baza unui material melodic nou, ca de pildă, în prima parte a Simfoniei a III-a.

Un rol deosebit îl au părțile conclusive — codele și finalurile, menite să exprime sentimente izbînditoare și să le întipărească în mintea și în conștiința ascultătorilor, ca un rezultat al înfruntărilor dramatice la care a fost martor.

Partea II-a a simfoniilor beethoveniene nu se depărtează prea mult de la tradițiile simfoniilor lui Haydn și Mozart, în schimb partea III-a, menuetul, suferă o importantă schimbare. *Beethoven transformă vechiul menuet în scherzo**), imprimînd, acestei „glume" un diapazon expresiv foarte larg — de la veselia scînteietoare a scherzo-ului Simfoniei a II-a, pînă la expresia unei adînci îngrijorări din scherzo-ul Simfoniei a V-a. Și chiar dacă partea III-a a Simfoniei I-a este intitulată „menuetto", mișcarea lui avîntată îi imprimă caracterul unui adevărat scherzo; iar dacă în Simfonia a VIII-a Beethoven folosește din nou formele vechiului menuet din vremea lui Haydn și Mozart — el însă le tratează de pe pozițiile unui artist al timpului, care nu mai poartă peruca pudrată a secolului al XVIII-lea.

O altă inovație structurală o prezintă Simfonia a VI-a (în care Beethoven părăsește canoanele simfoniei în 4 părți, făurind un poem în 5 părți), ca și introducerea corului în finalul Simfoniei a IX-a, sau folosirea temelor cu variații în finalul Simfoniilor a III-a și a IX-a.

Limbajul armonic al lui Beethoven e clar, precis, axat pe un schelet tonal echilibrat; corelația tonală între părțile simfoniei, sau dintre temele aceleiași părți, e foarte logică și unitară. Însă, dacă Mozart s-a rezumat să întreprindă modulații numai în cadrul tonalităților înrudite major-minore, Beethoven depășește acest cadru, înfăptuind incursiuni în tonalități îndepărtate, ca de pildă, în „Eroica". Totuși, scheletul tonal al întregului este păstrat.

Dintre procedeele polifonice, semnalăm folosirea fugato-ului în finalul Simfoniei a III-a, în „Allegretto" din Simfonia a VII-a și în finalul Simfoniei a IX-a.

În ceea ce privește orchestra, Beethoven a pornit de la componența orchestrală stabilită de Haydn, dar pe care a lărgit-o, introducînd recitativele instrumentale și dialogurile dintre grupele de instrumente, adăugînd diferite combinații timbrale, adîncind contrastele și amplificînd puterea sonorității orchestrale.

---

* **Scherzo** (cuvînt de proveniență italiană = glumă), denumirea unei piese instrumentale vioaie, plină de mișcare.

În general, la Beethoven, melodia, ritmul, armonia, polifonia, orchestrația — toate elementele limbajului muzical sînt puse în slujba unei cît mai convingătoare dezvăluiri a înaltului conținut de idei și sentimente. El tinde spre democratizarea limbajului, caută cu prețul unor îndelungate strădanii, cele mai accesibile „cuvinte" pentru exprimarea celor mai adînci sentimente, celor mai înalte, celor mai generalizatoare idei. Din această străduință decurge limbajul popular al tuturor lucrărilor marelui compozitor. Tematica populară străbate întreaga lui creație, dar nu sub formă de citate ; compozitorul a sorbit, s-a pătruns de esența intonațională a cîntecelor populare și a făurit el însuși melodii în spirit popular, expresive, năvalnice, pline de o voință de neînfrînt și de energie revoluționară.

Tot din această străduință către democratizare decurge și simplitatea plină de măreție a sferei emoționale a limbajului muzical, claritatea și perfecțiunea lui.

★

Beethoven a conceput formele și genurile muzicale clasice : simfonia, uvertura, concertul, sonata pentru unul, două sau mai multe instrumente, ca un cadru larg, suplu și liber, capabil să cuprindă și să dea pregnanță plastică imaginilor variate, epice, dramatice, eroice sau lirice ale vieții.

În afara celor 9 simfonii ale sale, cele mai însemnate lucrări ale marelui compozitor sînt : opera „Fidelio", două Misse, un oratoriu, muzică de scenă, baletul „Făpturile lui Prometeu", 11 uverturi simfonice, 11 lucrări concertante, dintre care cele mai importante sînt cele pentru pian și vioară solistă, 17 compoziții pentru cvartet de coarde, 3 cvintete de coarde, 4 trio-uri și în fine un adevărat monument al literaturii pianistice, șirul celor 32 sonate scrise în diferite etape ale vieții.

Însemnătatea pe care Beethoven a acordat-o pianului, rezultă nu numai din numărul mare de lucrări destinate acestuia (32 sonate pentru pian solist față de 10 pentru vioară și pian și 5 pentru violoncel și pian), ci mai ales din concepția sa revoluționară asupra posibilităților de expresie ale instrumentului cu claviatură, capabil să redea amploarea armonico-polifonică a masei simfonice, precum și cantilena instrumentelor melodice.

Pianist genial, Beethoven a contribuit la perfecționarea tehnică a pianului, colaborînd strîns cu tehnicienii și constructorii de instrumente din vremea sa. Prin ceea ce a conceput el pentru pian, splendidele sale sonate, el a pus bazele unui nou stil și tehnici instrumentale și a deschis o epocă nouă în evoluția literaturii de cameră.

Una din formele muzicale în care Beethoven s-a exprimat cu o deosebită predilecție este *Variațiunea.* În afară de celebrele

variațiuni din finalul simfoniilor „Eroica" și a „IX-a", Beethoven a introdus procedeul variațiunii în cîteva din cele mai frumoase și importante sonate ale sale, ca de pildă în vestita sonată pentru pian și vioară „Kreutzer", în sonatele pentru pian în la bemol major, op. 26, și Appassionata, op. 57, în sonatele ultimei perioade, op. 109 și op. 111.

Pentru instrumentul său preferat, pianul, Beethoven a compus un mare număr de piese independente, în formă de Temă cu variațiuni. Dintre acestea, cele „33 variațiuni pe tema unui vals de Diabelli" constituie nu numai o culme a inspirației și științei muzicale, ci o anticipare genială a dezvoltării ulterioare a muzicii în perioada romantismului, ilustrată de Schumann, Chopin, Wagner.

Zeci de alte lucrări în forme mici, bagatele, rondo-uri, ecoseze, menuete, poloneze, miniaturi instrumentale, marșuri, cadriluri, dansuri germane, concepute pentru cele mai variate instrumente și grupuri instrumentale, completează, laolaltă cu compozițiile sale corale și lucrările de cameră pentru sextet, septet și octet, sfera creației sale.

Nu am citat ariile vocale, piesele de ansamblu vocal, cîntecele cu acompaniament de pian, multe din ele de o rară frumusețe.

Marele compozitor, în dorința de a lua contact prin creația sa cu largile mase populare, a recurs și la unul dintre cele mai populare instrumente, mandolina, pentru care a scris chiar o sonatină.

Însuflețit de o adîncă iubire pentru geniul muzical și poetic al tuturor popoarelor, Beethoven a utilizat și prelucrat artistic în multe din compozițiile sale, în simfonii, sonate și cvartete, folclorul austriac, german, rus, croat, ceh. În plină maturitate a geniului său creator, el a prelucrat un număr de 120 de cîntece populare scoțiene, irlandeze și italiene.

★

Beethoven nu a privit viața de la distanță, ci din vîltoarea ei, nu în amănunte și particularități, ci în manifestările ei esențiale, oglindind fenomene ale realității în imagini impunătoare prin profunzimea și avîntul lor. Aceste imagini sînt atît de realiste, poartă în sine o forță atît de expresivă, gîndirea genialului artist le dezvoltă, le înlănțuie cu atîta logică și consecvență, încît nu se poate ca ele să nu-și găsească rezonanțe în inimile oamenilor.

Beethoven a fost un artist profund realist. Avîntată, activă, înțeleaptă, în veșnică strădanie spre mai bine, luminată de gîndul îndreptat mereu spre om, încălzită de dragostea pentru omenire — și tocmai prin aceasta ea capătă o înaltă semnificație morală — opera lui păstrează pînă în zilele noastre însemnătatea sa progresistă, socială.

MARI PERSONALITĂȚI DESPRE BEETHOVEN

Apărută într-o perioadă de mari și hotărîtoare frămîntări social-politice, la răscrucea istorică a prăbușirii feudalismului și a apariției societății capitaliste, arta lui Beethoven a purtat de-a lungul generațiilor, mesajul mereu viu și actual al unor înalte și nobile idei umaniste.

Așa se explică marele răsunet al muzicii sale. Generație după generație, au văzut în creația beethoveniană o prețioasă moștenire a trecutului și în același timp o impresionantă oglindire a celor mai înaintate idealuri ale secolului XIX, ce aveau să triumfe abia în vremea noastră. Citatele de mai jos oglindesc părerile unor mari personalități ale științei, culturii și artei asupra operei lui Beethoven.

★

Marx și Engels au văzut în muzica lui Beethoven un model de artă revoluționară eroică. Ascultînd poeziile lui Karl Beck (1817—1870) Engels le apreciază negativ astfel:

„Orchestra ataca tocmai adagio-ul unei Simfonii de Beethoven. Așa trebuie să fie și cîntecele lui Beck, mi-am spus eu; mă înșelasem însă. Era într-însele prea puțin Beethoven și mult din lamentările lui Bellini".

(K. Marx și Fr. Engels: „Despre artă și literatură", pag. 566, E.S.P.L.P., 1953).

★

Beethoven a fost compozitorul preferat al lui Vladimir Ilici Lenin. Ascultînd odată sonatele beethoveniene, V. I. Lenin a spus: „Nu cunosc nimic mai bun ca Appassionata. Aș fi gata să o ascult în fiecare zi. O muzică minunată, supraomenească. Întotdeauna mă gîndesc cu o mîndrie poate naivă: iată ce minuni pot face oamenii!".

(M. Gorki: „Amintiri despre V. I. Lenin", vol. II, E.S.P.L.P., 1957, pag. 476).

★

Militînd pentru triumful ideilor de progres social, gînditorul premarxist rus Alexandr Herzen cerea pentru tot poporul rus dreptul de „a asculta pe Beethoven şi a citi pe Dante".

(A. Herzen: „Opere", pag. 456 — Editura în limbi străine, Moscova).

★

În memoria decembristului A. I. Odoevski, primul scriitor care a popularizat încă din 1834 creaţia lui Beethoven în Rusia, poetul democrat Ogariov a scris poezia intitulată „Simfonia eroică a lui Beethoven".

Iată începutul acestei poezii :

„Mi-am amintit de voi, sunete solemne.
„Dar nu le închin viteazului ce cade în război,
„Ci oamenilor dîrji, răpuşi în chinuri
„Pentru cauza libertăţii poporului şi a ţării".

★

„Numai Beethoven avea însuşirea de a întruchipa masele umane. Numai el avea însuşirea de a gîndi şi a simţi pentru ele.

Beethoven n-a făcut altceva decît de a fi preocupat atît de istorie cît şi de întreaga omenire, ca o masă unică, uriaşă. El este un Shakespeare al maselor".

(V. V. Stasov — Din scrisoarea către Balakirev, 12.VIII.1861).

★

„Noi vedem în Beethoven pe unul dintre marii creatori al cărui nume aparţine nu numai poporului german, ci şi întregii omeniri. Lucrările lui Beethoven sînt pătrunse de conştiinţa că numai prin luptă neînfricată şi prin muncă creatoare se poate ajunge la fericirea şi pacea între popoare. El şi-a însuşit eroismul ca un patriot şi revoluţionar care a înţeles şi a sprijinit activ forţa de neînvins a luptei de eliberare naţională şi socială. Fie ca cinstirea memoriei lui Beethoven să constituie pentru întregul popor german o chemare la unire, o chemare la lupta pentru pace. Atunci se va împlini deviza lui Ludwig van Beethoven : „Prin luptă, spre victorie" !

(Wilhelm Pieck; din Cuvîntarea rostită la 125 de ani de la moartea lui Beethoven — 26 martie 1952)

★

...„Dar trebuie să venerăm ceea ce exprimă un asemenea posedat de inspiraţie, indiferent dacă el vorbeşte prin puterea sentimentelor sau prin forţa cunoaşterii. A-i da sfaturi ar fi o cute-

zanță, chiar și din partea unui om mult mai perspicace decît mine, pentru că geniul îi luminează calea și îi oferă dese momente de luciditate, aidoma fulgerului, acolo unde noi sîntem scufundați în beznă și abia bănuim din ce parte se va face ziuă".

(*Goethe* despre Beethoven în scrisoarea către Bettina Brentano din 16 iunie 1810).

★

„Acest uimitor peisaj pare să fi fost pictat de Poussin și desenat de Michel-Angelo. Autorul operei „Fidelio" și al Simfoniei „Eroica" vrea să zugrăvească liniștea vieții la țară, obiceiurile plăcute ale păstorilor. Dar să ne înțelegem : nu este vorba aici de păstorii cu panglicuțe verzi-roz ai domnului de Florian și cu atît mai puțin de aceia ai domnului Lebrun, autorul „Privighetorii", nici chiar de păstorii lui Jean-Jacques Rousseau, autorul operei „Ghicitorul satului". Aici este vorba despre adevărata înfățișare a naturii".

(*H. Berlioz* despre „Simfonia Pastorală").

★

„Acoperiți-vă chipul, sărmani poeți mari ai antichității, bieți muritori ! ; limbajul vostru convențional, oricît de pur și armonios ar fi, nu poate să se ia la întrecere cu arta sunetelor.

Sînteți niște învinși glorioși, dar totuși învinși ! Voi n-ați cunoscut ceea ce noi numim astăzi melodie, armonie, îmbinarea diverselor timbre, coloritul instrumental, modulațiile, savantele înfruntări între sunete vrăjmașe care se luptă între ele înainte de a se contopi, îmbrățișîndu-se. Voi n-ați cunoscut uimirile auzului și acele stranii accente care fac să răsune cele mai adînci și mai necercetate zone ale sufletului nostru !".

(*H. Berlioz* despre Simfonia IX-a).

★

„Întreaga întindere artistică a acestei opere este plină de o individualitate completă și puternică, căreia nu-i este străin nimic din tot ce-i omenesc, dar care cuprinde în sine toată omenirea și o exprimă în așa fel încît ajunge să îmbine dulceața cea mai pătrunzătoare cu forța cea mai energică".

(*Richard Wagner* despre Simfonia „Eroica" — „Scrieri complete", p. 168).

★

„Ascultînd acest măreț final al Simfoniei nu-ți dai seama de ce să te miri mai întîi: de bogăția fanteziei creatoare a lui Beethoven sau de forma desăvîrșită, de măiestria uimitoare cu care dispune de toate mijloacele dezvoltării muzicale a temelor, precum și de instrumentația lui compactă, suculentă și bogată".

(P. I. Ceaikovski despre Simfonia VII-a).

★

„Printre umbrele mele era... în primul rînd Beethoven. Îndrăznesc să-l numesc de parcă l-aș fi cunoscut personal, ca și cum s-ar fi putut să-l cunosc. Într-adevăr, directorul Conservatorului din Viena, Joseph Hellmesberger-senior, al cărui tată fusese contemporan cu Beethoven, îmi vorbea cu familiaritate despre Beethoven, îmi descria mîniile lui, duioșiile, felul său de a dirija.

Gîndiți-vă că în orchestra Conservatorului din Viena cîntam, copil fiind, anumite simfonii ale titanului din Bonn după notele scrise chiar de mîna compozitorului. Pentru mine, atunci, Beethoven nu era de loc ceea ce este el pentru tinerii de azi — un mare om pierdut în noaptea vremii — ci un artist care continua să trăiască încă în amintirea bătrînilor".

(George Enescu, „Amintiri").

★

„Sîntem vechi tovarăși de drum. Nu eram încă adolescent cînd a venit, m-a luat de mînă, m-a ales, iar eu de asemeni l-am ales... Eram un copil de 13—14 ani, transplantat din provincie la Paris, singur, fără prieteni, fără călăuză, pierdut în puhoiul marelui oraș — și Beethoven a fost pentru mine aerul care îmi lipsea, natura de al cărei dor mă uscam. Era fereastra deschisă în noapte, deasupra spațiului nesfîrșit... contactul cu ceea ce Este...

Apoi, cînd am devenit bărbat și cînd împotriva firii mele închinată spre visare, am fost silit să intru în lupta cotidiană, pentru a salva de la pieire ceea ce în mine voia să trăiască, acea chemare a sufletului care nu îngăduie nici o abdicare, — Beethoven mi-a fost comandantul care m-a antrenat în armata simfoniilor sale. Aici am sorbit focul eroismului care asaltează hoardele tulburi ale negației, îndoielii și patimilor ucigașe; și chiar din țărîna înfrîngerilor mele, călcat în picioare, aclamam victoria marei sale armate"...

(Romain Rolland, „Beethoven — Simfonia IX-a", pag. 18).

★

„Sinceritatea este un dar la fel de rar ca inteligența și frumusețea. Ar fi nedrept să-l cerem tuturor. Să nu se plîngă prea mult cei nefericiți ; cei mai buni fii ai omenirii sînt alături de ei. Să ne hrănim cu vitejia lor ; și dacă sîntem prea slabi, să ne odihnim o clipă capul pe genunchii lor. Ei ne vor întări. Din aceste suflete mari curge un torent de forță senină și de puternică bunătate".

(R. Rolland, „Viața lui Beethoven").

★

„Autorul „Eroicei" — n-a fost un om care să privească destinul, societatea, propria sa viață prin ochelari trandafirii. El cunoștea realitatea în toată asprimea ei, dar credea ferm în victorie.

Înțelegînd suferința și lupta, el știa, totodată, prea bine, ce mult înseamnă un ceas de voie bună, în care să rîzi după pofta inimii. El știa să exploateze la maximum și să cultive toate resursele bucuriei omenești".

(Din „Articole și cuvîntări" de *A. V. Lunacearski,* citate după articolul „Lunacearski — critic muzical", de D. Jitomirski).

★

„Pentru omenirea progresistă, Beethoven rămîne cel mai mare artist, cetățean revoluționar, care și-a legat strîns țelurile sale de acelea ale poporului.

Urînd despotismul, el a luptat cu armele artei pentru instaurarea libertății în lumea întreagă, pentru progresul societății, pentru fericirea popoarelor".

(Marea enciclopedie sovietică).

★

„Beethoven este faima și mîndria întregii omeniri civilizate. Gîndirea și simțirea sa privesc toate popoarele lumii. In finalul corului genialei sale Simfonii a IX-a, Beethoven a întruchipat, în imnul în care răsună chemarea „îmbrățișați-vă, milioane", vechiul vis al popoarelor despre pace, visul despre libertate și frăție. De aceea, influența lui Beethoven este atît de puternică, de aceea el aparține întregii lumi, tuturor acelora cărora le este scumpă fericirea și libertatea popoarelor".

(D. Șostakovici, „Musik und Gesellschaft" Nr. 4, 1952).

★

„Opera lui Beethoven este cea mai înaltă manifestare a puterii creatoare și a spiritului combativ în artă".

G. Plehanov

★

„Se vorbește adesea despre degradarea gustului artistic al publicului. Dar cine oare a corupt acest gust artistic? Voi, compozitorii virtuozi.

Nu cunosc nici un exemplu, în istoria concertelor, ca publicul unui concert cu opere de Beethoven să fie adormit".

Robert Schumann

★

„Să prinzi dintr-o dată din zbor ideea, asta nu se întîmplă în fiecare zi. Caietele de schițe ale marilor creatori și îndeosebi ale lui Beethoven, dovedesc cît de îndelung, de intens și cu cîtă osteneală a lucrat și a șlefuit el o mică melodie".

Robert Schumann

★

„...Se poate spune din capul locului că într-o mare măsură maeștrii iau parte la formarea publicului, independent de împrejurările vieții reale.

Se știe că Beethoven formula foarte multe obiecții la adresa publicului viu pe care-l întîlnea la Viena, cu prilejul concertelor sale. Și, totuși, el a fost acela care prin lucrările sale, în special prin simfonii, a exercitat o influență hotărîtoare asupra întregii vieți de concert din sec. XIX, luînd parte la formarea ei".

(Wilhelm Furtwängler, „Muzicianul și publicul său").

★

„De altfel geniul lui Beethoven nu constă numai în inovațiile aduse de el în muzică, ci în semnificația mesajului pe care l-a adresat tuturor oamenilor.

După părerea mea, tot ce s-a spus despre el — fie că este adevărat sau nu — nu ar putea să știrbească lumina adusă de acest spirit genial, care rămîne una din cele mai glorioase lumini ce au fost vreodată proiectate asupra omenirii".

(Pablo Casals — din „Amintirile și părerile unui muzician", de J. Ma. Corredor).

ANALIZA SIMFONIILOR LUI BEETHOVEN

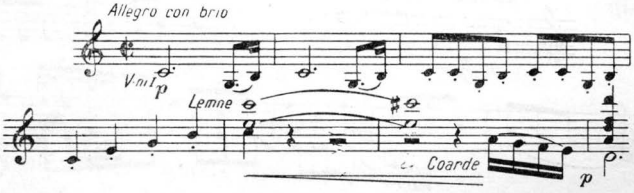
SIMFONIA I, op. 21, în DO MAJOR

– 1800 –

S-a făcut auzită prima oară în Viena, la 2 aprilie 1800, în prima „academie" — cum se numeau pe atunci concertele — dedicată exclusiv lui Beethoven. În afară de Simfonia I, programul cuprindea Septetul op. 20 şi un concert pentru pian (se presupune că este vorba de cel în Do Major), interpretat de compozitor. Înainte de execuţia Simfoniei (care figura la urmă), se pare că Beethoven a improvizat la pian pe o temă de Haydn.

Simfonia I urmează acelaşi plan de construcţie şi are în linii mari aceleaşi caractere ca şi simfoniile lui Haydn şi Mozart. Dar individualitatea beethoveniană se face aci simţită. Simfonia a fost primită în general cu căldură de către lumea muzicală. I s-a reproşat însă autorului că abuza de instrumentele de suflat. Chiar în introducere, el le acordă precumpănire; deşi sînt pe alocuri dublate de coarde, acestea atrag totuşi în chip deosebit atenţia.

Partea I-a. După o introducere lentă, urmează o mişcare vioaie, allegro con brio, scrisă în formă de sonată. Viorile prime expun în piano tema I. Ea e zburdalnică, dar conţine germenii clocotului lăuntric beethovenian:



Tema II, mozartiană prin grația ei, este cîntată la început în imitații de către oboi și flaut, fiind acompaniată de coarde :

După un joc de accente ce alternează între suflători și coarde, urmează un moment culminant, în care orchestra își concentrează întreaga capacitate sonoră. Contrabasii, împreună cu violoncelele, cîntă apoi în pianissimo, în tonalitate minoră, o frază melodică, cu contur la început coborîtor ; peste această melodie se suprapune glasul oboiului întărit de fagot. Prima secțiune a formei de sonată se încheie.

Începutul dezvoltării este marcat de apariția unor acorduri în forte, urmate de capul temei I. Tema II nu intervine de loc în dezvoltare. Aceasta se bizuie îndeosebi pe motivul inițial al temei.

Repriza, bazată pe reluarea temelor aproape la fel ca în expoziție, începe cu tema I, cîntată la unison, în fortissimo, de către coarde și suflătorii de lemn (flaut, oboi, clarinet, fagot). Partea întîia se încheie cu o scurtă coda — în care răsună puternic acordurile întregii orchestre și, pentru ultima oară, ecouri din tema I.

Partea a II-a, scrisă tot în formă de sonată, este înrudită cu andantele din Simfonia a 40-a de Mozart. La început, viorile secunde expun un fragment melodic, care va fi apoi imitat, preluat de alte instrumente, în timp ce viorile secunde își continuă cursul :

Motivul inițial este reluat de contrabași, fagoți, oboi, flaut și viorile prime, care umplu treptat țesătura polifonică și armonică.

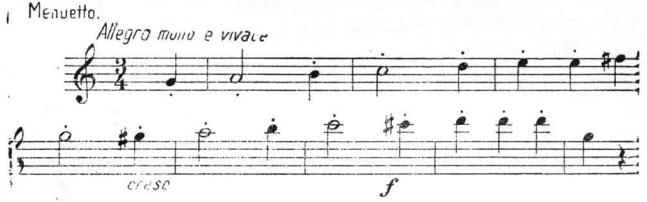
Intervine pe urmă și a doua temă condusă de viori:

Pe un ritm punctat al timpanului, instrument căruia Beethoven îi dă valori expresive nemaiîntîlnite pînă la el, se face încheierea expoziției.

Scurta dezvoltare ce urmează este întemeiată pe începutul temei I și pe ritmul timpanului. După două acorduri ample, se revine la tema I, cîntată de viorile secunde și împodobită contrapunctic de către violoncele. Acest moment marchează începutul reprizei. Sonoritățile se amplifică, reauzim ritmul timpanului și curînd mișcarea se încheie.

Partea a III-a este intitulată, ca în simfoniile lui Haydn și Mozart, Menuetto, deși are caracterul vioi al unui scherzo.

Viorile cîntă o frază ascendentă, a cărei sonoritate crește de la nuanța piano la forte:



Opunerea acestor două sonorități, accentele neașteptate, orchestrația subtilă, dau acestei pagini o notă de umor fin și autenticitate beethoveniană. La mijlocul menuetului intervine, ca de altfel și în scherzo-uri, așa-numitul trio, un episod mai puțin dinamic. În această Simfonie, el este executat de către suflători.

Viorile dantelează din cînd în cînd aceste sonorități de orgă.

Menuetul se reia, da capo, cîntîndu-se pînă la trio.

Partea a IV-a. Scris, ca și primele două părți, în formă de sonată, finalul Simfoniei începe cu o introducere lentă — adagio. După un acord fortissimo, viorile expun, în mișcarea allegro molto e vivace, tema I, expresie a unei bucurii ce se revarsă cu generozitate:

Tema II, avînd un caracter dansant, este anunţată tot de viorile prime :

Dezvoltarea este construită numai pe elemente din tema I şi e de scurtă durată. În repriză, ca şi în expoziţie, tema I este încredinţată viorilor. Apare în continuare — pe alt plan sonor — şi tema II. După ce auzim nişte acorduri sărbătoreşti, începutul temei iniţiale revine ca un vîrtej. Se intră în coda, care încheie simfonia într-o atmosferă plină de optimism.

SIMFONIA II, op. 36, în RE MAJOR

= 1802 - Exe. 1803 -

Este o lucrare luminoasă cu prefața tragică (a fost scrisă în perioada Testamentului de la Heiligenstadt). S-a cîntat întîia oară la 5 aprilie 1803, în sala teatrului „An der Wien".

Simfonia II poate fi considerată ca apogeul stilului reprezentat de Haydn și Mozart. Ea are însă o profunzime aparte, proprie lui Beethoven, o construcție care arată un netăgăduit progres față de prima. Simfonia II este mai amplă.

Este locul să reamintim aici inovația pe care o constituie înlocuirea menuetului (partea III) cu mult mai însuflețitul scherzo.

Instrumentele folosite în Simfonia II sînt aceleași ca și în prima : grupul coardelor, două flaute, două oboaie, două clarinete, doi fagoți, doi corni, două trompete și timpani.

Partea I-a. Introducerea (adagio molto), tînguitoare, înlăcrimată, începe cu un semnal, urmat de o melodie cîntată de oboi și armonizată plin, ca un coral :

Asistăm pe urmă la un dialog între coarde și suflătorii de lemn, construit pe un șir firav de sunete. Concomitent, auzim o pedală susținută de violoncele și contrabași. Firul melodic crește, căpătînd o linie ascendentă și deodată întreaga orchestră izbucnește în fortissimo :

Această izbucnire este parcă, anticiparea îndepărtată a unui moment al Simfoniei IX.

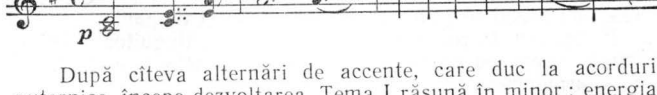
Tema I a primei părți a simfoniei (allegro con brio) care începe în curînd, este anunțată în piano de către viole și violoncele; ea este viguroasă, expresie a unui elan ce crește mereu:

Intervenția rapidă a viorilor prime ne poartă cu gîndul la trio-ul din menuetul Simfoniei I.

Trecerea către tema II este făcută printr-un motiv nou, cîntat în fortissimo:

foarte asemănător cu o frază din partea I a Simfoniei V.

Tema II, începută de suflătorii de lemn și completată de coarde, are aspectul unui marș de copii:



După cîteva alternări de accente, care duc la acorduri puternice, începe dezvoltarea. Tema I răsună în minor; energia ei pare încătușată acum, dar tinde să se afirme. Este prevestirea înfruntării eroice, a ciocnirilor de forțe, care va fi zugrăvită mai tîrziu cu atîta patos în cea de a treia simfonie.

Cu tot suflul primăvăratic al temei II, care este și ea supusă prelucrării, dezvoltarea păstrează un caracter încordat. Ea este mai amplă și mai evoluată din punct de vedere componistic decît cea din prima parte a Simfoniei I.

Repriza este precedată de un ritm de marș și de acorduri care amintesc de începutul introducerii, ca și de firul sunetelor descendente ce precedase apariția expoziției. Acum temele sînt repetate într-un fel asemănător cu cel din expoziție.

În partea I a Simfoniei II avem de-a face cu o coda amplă, în care apar elemente de dezvoltare motivică, bazate pe fragmente din tema I.

Încheierea mișcării se face după cîteva acorduri scurte care amintesc încă o dată figura ritmică cu care a început simfonia.

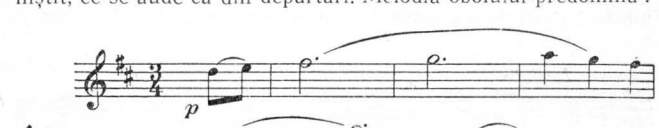
Partea a II-a (larghetto) este una din cele mai ample părți lente ale simfoniilor lui Beethoven. Ea începe într-o atmosferă poetică, în sonorități mîngîietoare, catifelate, de orchestră de cameră :

Tema II, de o expresivitate cuceritoare, este cîntată de viorile prime :

Începutul dezvoltării risipește pentru moment luminozitatea, aducînd o undă de tristețe. Încet, încet, sonoritățile cresc, devin dramatice. Cînd ajung la un punct culminant, răsună parcă însăși „Eroica". Dar, în scurt timp, totul se potolește și repriza readuce atmosfera poetică, visătoare, de la început, umbrită din cînd în cînd de ecoul răbufnirilor dramatice.

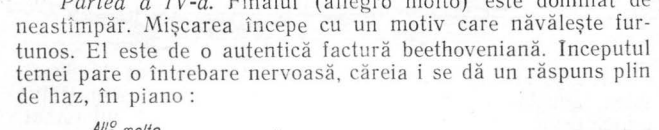
În *partea a III-a* — scherzo (allegro) — este remarcabilă măiestria cu care știe Beethoven să dispună timbrele instrumentale. Dialogul între instrumente, precum și alternările de intensități, creează momente de un umor scînteietor. Iată un fragment din începutul acestei mișcări :

In trio, instrumentele de suflat intonează parcă un cor liniştit, ce se aude ca din depărtări. Melodia oboiului predomină :



(În Simfonia IX vom găsi o frază muzicală foarte asemănătoare cu aceasta).

Partea a IV-a. Finalul (allegro molto) este dominat de neastîmpăr. Mişcarea începe cu un motiv care năvăleşte furtunos. El este de o autentică factură beethoveniană. Începutul temei pare o întrebare nervoasă, căreia i se dă un răspuns plin de haz, în piano :



După un episod melodic calm, în care sonorităţile se amplifică, apare şi tema II. Aceasta contrastează puternic cu prima, prin nota ei potolită. Tema II este îngînată de clarinet, fagot şi oboi, în timp ce viorile prime, desprinzîndu-se din acompaniamentul pe care-l fac împreună cu celelalte instrumente cu coarde, brodează cînd şi cînd o figură melodică foarte rapidă. Iată tema II :

Coda cu care se încheie această parte este la fel de lungă ca şi unele dezvoltări din simfoniile lui Haydn şi Mozart. Beethoven introduce aci elementele unei a doua dezvoltări, bazată pe tema I a finalului. (Vom întîlni un procedeu asemănător în ultima parte a Simfoniei VII).

SIMFONIA III. „EROICA", op. 55, în MI BEMOL MAJOR

— 1805 —

„Nu sînt mulţumit de lucrările mele de pînă acum, vreau s-o apuc pe altă cale"... aşa i se adresează Beethoven violonistului Krumpholz în 1802. Plănuia atunci o simfonie a Revoluţiei. Aceasta este semnificaţia dedicaţiei Simfoniei III — „Simfonia Bonaparte", închinată aceluia care a reprezentat o vreme pentru omenirea însetată de libertate tipul eroului avîntat în fruntea mulţimilor, purtînd flacăra ce le luminează viitorul. Dar omul de voinţă fermă, ale cărui însuşiri concentrau hotărîrea şi însufleţirea, avea să-i procure compozitorului german o cumplită dezamăgire. Primul consul se proclamă împărat. Furios, Beethoven nu a mai acceptat ca partitura să fie trimisă la Paris. Rupînd cu mînie dedicaţia, a strigat: „Nu e prin urmare decît un om obişnuit!... de acum el va călca în picioare toate drepturile umane şi nu va mai trăi decît pentru ambiţiile lui. Se va socoti mai presus decît toată lumea, va deveni un tiran".

Abia după ce s-a domolit, a dat voie ca lucrarea să fie publicată sub titlul Simfonia Eroica, cu menţiunea adăugată dedesubt: Per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo („Pentru sărbătorirea amintirii unui mare om").

Executată în prima audiţie în anul 1805, Simfonia III-a este prima în care se dezvăluie întreaga personalitate muzicală a lui Beethoven. Conţinutul ei tumultuos este redat prin mijloace expresive care au transformat cu desăvîrşire profilul genului.

Partea I-a (allegro con brio) începe fără obişnuita introducere lentă. După două acorduri puternice, violoncelele expun tema I, simplă dar plină de bărbăţie, de o încordată forţă lăuntrică. Viorile prime intervin după scurt timp cu o zvîcnire ce

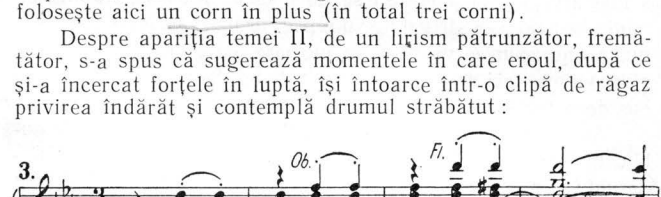
pulsează o clipă, topindu-se apoi în căldura învăluitoare şi totuşi eroică a liniei melodice cu care continuă tema principală :

Tema răsună apoi la corn ca o chemare şi e reluată fragmentar de celelalte instrumente, ca şi cum suflul eroic ar aduna mulţimi în juru-i. Accentele dramatice, autentic beethoveniene, care se ridică parcă în calea afirmării temei, nu reuşesc să-i împiedice mersul. Ea izbucneşte strălucitoare la suflători, a căror sonoritate este dominată de trompete şi corni.

Intervin unele momente mai potolite. Elanurile sînt întretăiate de clipe de linişte, care nu curmă însă mersul vijelios înainte.

Tensiunea emoţională care trăieşte în aceste pagini este covîrşitoare. Şi totuşi, orchestra are aproape aceeaşi alcătuire ca în primele două simfonii ; singura deosebire este că Beethoven foloseşte aici un corn în plus (în total trei corni).

Despre apariţia temei II, de un lirism pătrunzător, fremătător, s-a spus că sugerează momentele în care eroul, după ce şi-a încercat forţele în luptă, îşi întoarce într-o clipă de răgaz privirea îndărăt şi contemplă drumul străbătut :



Dezvoltarea materialului tematic al expoziţiei este foarte dinamică şi amplă.

Este interesant de semnalat faptul că în această secţiune

a formei apare și o a treia temă, cu o înfățișare melancolică, temă care accentuează atmosfera încordată a dezvoltării.

Partea a II-a (adagio assai) este binecunoscutul „Marș funebru". Întreaga fire deplînge parcă aici moartea eroului.

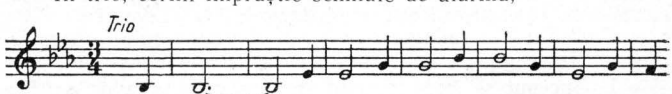
La început se aude motivul sumbru, trist, al viorilor. Ele suspină îndoliate :

La oboi, pe care-l îngînă ceilalți suflători de lemn, apare apoi în major o melodie mai luminoasă ; amintirea faptelor mari pentru care s-a jertfit eroul descrețește pentru o clipă frunțile plecate.

Dar atmosfera de doliu revine odată cu reapariția temei inițiale. O parte scrisă în stil fugato răsună asemeni celor mai tragice pagini de requiem. Către sfîrșit, durerea devine copleșitoare. Auzim parcă suspine adînci, înecate de lacrimi.

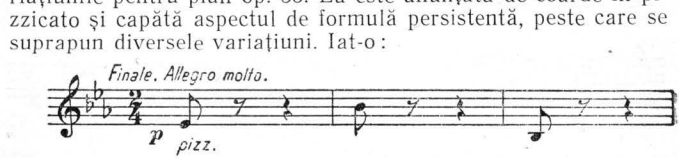
Partea a III-a — scherzo (allegro vivace) — care urmează, constituie un contrast izbitor față de Marșul funebru. Reînvie aici energia, avîntul, ritmurile impetuoase ; dar totul păstrează o notă reținută. „Nu prea înțelegi la prima vedere — spunea Berlioz — ce rost are un astfel de gen muzical în această compoziție epică. Trebuie să-l asculți ca să-ți dai seama. Într-adevăr, sînt prezente ritmul și mișcarea de scherzo ; este un dans, însă un adevărat dans funebru, întunecat la fiecare clipă de gînduri de doliu, dansuri, în sfîrșit, asemeni acelora pe care războinicii Iliadei le celebrau în jurul mormintelor căpeteniilor lor" :

În trio, cornii împrăştie semnale de alarmă,



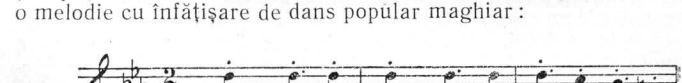
apoi, prima secţiune a scherzo-ului se repetă, încheindu-se cu o scurtă coda.

Partea a IV-a (allegro molto). Precedat de o introducere furtunoasă, finalul simfoniei este construit în formă de variaţiuni. Tema lor a mai fost folosită de Beethoven în cele 12 Contradansuri, în muzica de scenă la baletul „Prometeu" şi în Variaţiunile pentru pian op. 35. Ea este anunţată de coarde în pizzicato şi capătă aspectul de formulă persistentă, peste care se suprapun diversele variaţiuni. Iat-o:



Tema este angrenată în variate prelucrări,unele din ele de o mare virtuozitate contrapunctică.

La un moment dat, în timp ce la başi se cîntă motivul iniţial puţin transformat, suflătorii de lemn şi viorile prime aduc o melodie cu înfăţişare de dans popular maghiar:



În desfăşurarea finalului intervine o variaţiune într-o mişcare liniştită (poco andante), ca un intermezzo visător. Melodia, cîntată de oboi, capătă din ce în ce mai multă largheţă, pînă cînd răsună triumfătoare. Încheierea simfoniei se face într-o mişcare rapidă (presto) — un adevărat torent de bucurie năvalnică, cucerită cu preţul multor lupte şi suferinţe.

SIMFONIA IV, op. 60, în SI BEMOL MAJOR

Este o simfonie a iubirii, inspirată compozitorului de dragostea pentru Therese Brunswick, o devotată admiratoare a sa. Zămislită în 1806, Simfonia IV e luminoasă, senină şi visătoare ca şi starea sufletească a lui Beethoven în acea prea scurtă perioadă fericită a vieţii sale; era bine dispus, elegant, agreabil, atent cu lumea. Lucrarea respiră atîta lirism romantic, încît autorul ei retrăieşte parcă vîrsta de 20 de ani.

Partea I-a. Asemeni primelor două simfonii şi Simfoniei VII, Simfonia IV începe cu o introducere lentă (adagio) — un preludiu meditativ.

Cîteva acorduri foarte puternice fac trecerea către mişcarea allegro vivace, scrisă în forma de sonată. Tema I, cîntată de viorile prime pe acompaniamentul fremătător al celorlalte instrumente de coarde, are o înfăţişare tinerească:

Nu întîrzie să apară şi aci acele deplasări de accente şi sforzando care sînt atît de dese în lucrările lui Beethoven. Ele ne conduc către tema II, expusă de fagot, reluată şi întregită de oboi, flaut şi coarde:

După o creştere puternică a sonorităţilor, apare o melodie cîntată de clarinet şi reluată aidoma („în canon") de fagot.

Cu aceasta, expoziţia se încheie.

O dezvoltare de proporţii mici, în care timpanul joacă un rol de seamă, cedează locul reprizei.

Partea a II-a (adagio), ca o nocturnă, pune în valoare şi de astă dată latura lirică a sensibilităţii lui Beethoven. Frazele melodice sînt aci cu mult mai largi decît în alte lucrări beethoveniene. Suava melodie, care începe din măsura a doua, lunecă pe o figură de acompaniament (a se vedea măsura I) ce străbate întreaga mişcare:

Tema II, tot cantabilă, este cîntată de glasul catifelat al clarinetului, peste care coardele suprapun arabescuri:

Cele două teme nu sînt supuse dezvoltării. În loc de dezvoltare, în repriză melodia iniţială a mişcării este lărgită; tema II apare tot la clarinet, ca în expoziţie.

La un moment dat asistăm la o convorbire între corn, viori, clarinet şi flaut. Mişcarea se încheie cu cîteva acorduri precedate de figura ritmică ce sună moale la timpani.

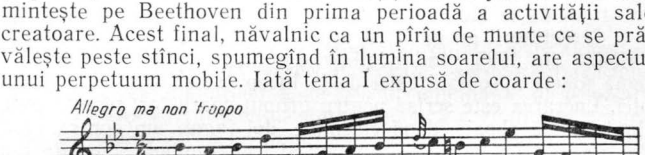
Partea a III-a (allegro vivace) dă prilej lui Beethoven să folosească pentru prima oară forma de scherzo mare, cu repetarea de două ori a trio-ului, după schema: scherzo — trio — scherzo — trio — scherzo — pe care o vom regăsi şi în Simfonia VII.

Tema de la început e formată dintr-un motiv ritmic cu accente capricioase — o frază de doi timpi, pusă cu tot dinadinsul într-o măsură de trei timpi — şi o frază cu contur sinuos:

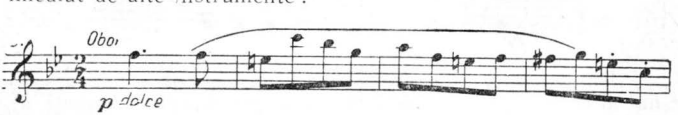
Intervine apoi o mișcare mai domoală (un poco meno allegro) — trio-ul. Melodia oboiului și a fagotului prim, susținută de ceilalți suflători, creează — împreună cu sprinteneala gingașă a viorilor — efecte pline de farmec :

Melodia ia amploare. Sonoritățile descresc apoi ; reapare tempo-ul inițial, cu reluarea scherzo-ului, apoi a trio-ului ; în încheiere revine iarăși scherzo-ul, dar prescurtat — numai prima lui secțiune.

Partea a IV-a (allegro ma non troppo) este construită, ca și prima, în formă de sonată. Înfățișarea ei jovială ni-l reamintește pe Beethoven din prima perioadă a activității sale creatoare. Acest final, năvalnic ca un pîrîu de munte ce se prăvălește peste stînci, spumegînd în lumina soarelui, are aspectul unui perpetuum mobile. Iată tema I expusă de coarde :



Ea e continuată printr-o melodie asemănătoare unui cîntec cîmpenesc. Oboiul aduce apoi tema II, lirică, ce este reluată imediat de alte instrumente :



Dezvoltarea este scurtă și se făurește pe tema I. Trecerea spre repriză o face fagotul, care, deși pare un bătrîn greoi, vrea să-și încerce și el forțele în iureșul tineresc al mișcării, reluînd începutul temei. În repriză, tema II nu mai apare la oboi, ci la clarinet.

Simfonia se termină printr-o coda de dimensiuni mici, dominată și ea de același mers continuu al șaisprezecimilor.

SIMFONIA V „A DESTINULUI", op. 67 în DO MINOR

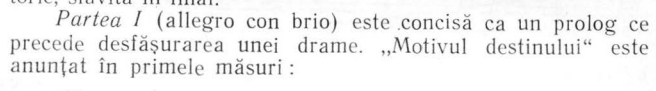
executată la 22 dec 1808

...„Așa bate destinul la ușă!" — ar fi spus Beethoven în legătură cu primele patru sunete din care crește Simfonia V.

În plinătatea maturității vîrstei și a creației, Beethoven nu concepea destinul ca o fatalitate în fața căreia rezistența, actul de împotrivire al omului, nu are sens; trecuse perioada „Testamentului de la Heiligenstadt".

Cercetătorii au găsit că primele schițe ale Simfoniei a V-a datează din 1795, cînd Beethoven a notat, printre altele, și o temă foarte apropiată celei de la începutul scherzo-ului simfoniei. Lucrarea este scrisă pentru grupul coardelor, picolă, două flaute, două oboaie, două clarinete, doi fagoți, un contrafagot, doi corni, două trompete, timpani și trei tromboni; aceștia din urmă intervin, ca și picola, numai în final. Mărirea numărului instrumentelor de suflat, în special al celor de alamă, corespunde necesității redării cît mai convingătoare a ideii de victorie, slăvită în final.

Partea I (allegro con brio) este concisă ca un prolog ce precede desfășurarea unei drame. „Motivul destinului" este anunțat în primele măsuri:



Din repetarea lui se va înfiripa tema I căreia, după un semnal al cornilor, i se opune tema II, o melodie lirică, cîntată de viorile prime și reluată apoi de suflători:

Dar „motivul destinului" nu încetează să sune nici o clipă; el se aude necontenit, pornind din străfunduri întunecate. Ur-

mează un pasaj conclusiv. Cu el, expoziția acestei mișcări de sonată se încheie.

Începutul dezvoltării este închegat pe motivul inițial. La un moment dat orchestra se împarte în două grupe — suflătorii pe de o parte și coardele pe de alta. Acordurile dure, care se ivesc, descresc încet; sonoritățile devin plutitoare dar deodată, în fortissimo, se năpustește din nou motivul neîndurător. El cutremură insistent toată orchestra.

Viorile aduc apoi în piano tema I, în care pulsează mereu „motivul destinului"; începe repriza. Pe un acord prelungit, la început aproape neauzit, se ridică glasul oboiului într-o melodie suavă, înlăcrimată (adagio), dar care se luminează. După această mică insulă într-un ocean mugind agitat, motivul conducător reapare, crescînd furtunos.

După același semnal al cornilor, auzit în expoziție, este readusă tema II, urmărită, ca și mai înainte, de motivul destinului. De aici planul reprizei este asemănător cu cel al expoziției.

Partea II (andante con moto), apropiată prin atmosfera ei lirică de Simfonia IV și de „Pastorala", se diferențiază mult de înfățișarea tumultuoasă, de suflul impunător al celorlalte părți. Plinătatea sufletească, latura poetică a vieții și a naturii, este zugrăvită parcă pe toate fețele în această parte, scrisă în formă de variațiuni și din care nu lipsesc ecourile unor lupte memorabile. Melodia expusă la început de către violoncele și viori apare în diferite versiuni orchestrale.

Un alt element constitutiv este melodia pe care o cîntă „dolce" clarinetul și fagotul și care se va repeta de cîteva ori în decursul mișcării:

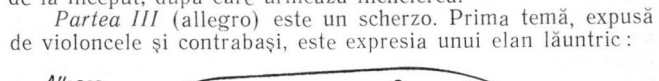
După ce apare prima variantă a melodiei inițiale, și apoi tema despre care tocmai am vorbit, se ajunge la un pianissimo.

Viorile prime devin interogative, iar viorile secunde și violele reamintesc motivul ciclic cu care se deschisese simfonia și care apare puțin schimbat :

Sînt expuse pe urmă diferitele variațiuni ale temei inițiale, întrerupte din cînd în cînd de accente mărețe.

Către sfîrșit, într-o mișcare ceva mai animată, pe acompaniamentul coardelor, fagotul aduce ecouri nostalgice ale temei de la început, după care urmează încheierea.

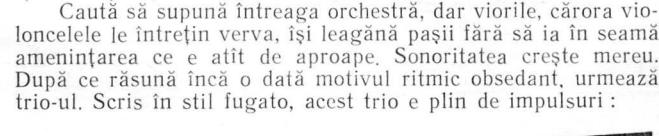
Partea III (allegro) este un scherzo. Prima temă, expusă de violoncele și contrabași, este expresia unui elan lăuntric :



A doua secțiune a ei, care o completează, este ca o ezitare, ca o îndoială :

Deodată motivul neînduplecat al destinului (din partea I) își face apariția la corn, trîmbițînd.

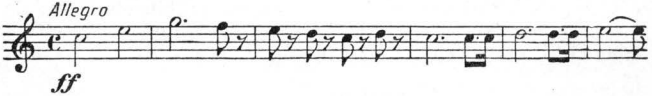
Caută să supună întreaga orchestră, dar viorile, cărora violoncelele le întrețin verva, își leagănă pașii fără să ia în seamă amenințarea ce e atît de aproape. Sonoritatea crește mereu. După ce răsună încă o dată motivul ritmic obsedant, urmează trio-ul. Scris în stil fugato, acest trio e plin de impulsuri :



Cîteva note în pizzicato fac trecerea către reluarea scherzo-ului. Iată-ne ajunși în sfîrșit într-un moment cînd în piani-

ssimo, pe sunetele prelungi ale coardelor, timpanul readuce motivul de bază al simfoniei. El se aude surd, înfundat. Încordarea crește ; violoncelele și contrabașii se suprapun peste sunetele sacadate ale timpanului. Apoi un crescendo pe un acord al întregii orchestre, de o tensiune emotivă excepțională, face trecerea spre finalul care se cîntă în continuare, fără oprire.

Partea IV (allegro) este ca o explozie triumfătoare :



O temă auxiliară, cu caracter asemănător, apare apoi la oboaie, clarinete, fagoți și corni :

Viorile cîntă apoi o melodie dinamică ce se desfășoară ca un vîrtej (tema II) :

Cînd este reluată de suflătorii de lemn, ea se suprapune „motivului destinului", care deși cîntat de alămuri, pălește în umbră. Bucuria se revarsă nestingherită.

În expoziția finalului mai intervine o temă conclusivă, cîntată de clarinet și viori. Ea se va auzi și în mișcarea presto de la sfîrșitul simfoniei.

Dezvoltarea se sprijină pe elemente din tema II, ce apar deseori în sens melodic coborîtor. Ca din depărtare se aude „motivul destinului", care sună obosit. După aceea, reizbucnește marșul de la începutul mișcării ; este repriza.

Auzim apoi o nouă temă secundară, expusă de fagoți :

şi reluată de diverse instrumente : mişcarea se precipită către o coda foarte dinamică (presto) :

Spre sfîrşitul simfoniei, auzim ecouri grăbite din tema de marş ce deschisese finalul. Încheierea exprimă un sentiment de izbîndă afirmată deplin : „din întuneric spre lumină".

SIMFONIA VI. „PASTORALA", op. 68 în FA MAJOR

Soră bună cu Simfonia IV, a VI-a ocupă un loc aparte în creația beethoveniană. Este pătrunsă de la un capăt la celălalt de sentimentul de nemărginită admirație față de frumusețile și măreția naturii, față de viața oamenilor de la țară.

Se pare că ideea compunerii unei lucrări inspirate de natură a încolțit din tinerețe în mintea compozitorului. Încă de pe cînd trăia la Bonn, în editura în care fuseseră publicate primele sale trei sonate, se tipărise o simfonie, un „portret muzical al naturii", de un anume Justin Heinrich Knecht. Programul acestei simfonii are multe asemănări cu cel al „Pastoralei".

Mai în fiecare zi Beethoven obișnuia să facă plimbări în aer liber. Compozitorul își petrecea verile în diverse localități vestite prin frumusețea așezării lor. Florile, frunzele arborilor, covorul de un verde pestriț al poienelor, norii, luna, munții austeri peste care sclipeau fulgerele în timp de furtună, cîntecele păsărilor, murmurul pîraielor, viața oamenilor de la munte, toate lăsau urme adînci în sensibilitatea sa. Natura îl reconforta, îi insufla noi forțe vitale.

Partea I a „Pastoralei" are titulatura „Impresii de bucurie trezite de sosirea la țară". Tempo-ul (allegro ma non troppo) nu păstrează nimic din fervoarea acelui obișnuit „brio" beethovenian. Orchestra sună aci transparent, fraged, limpede, trezind imagini aproape vizuale, picturale. E dimineață; se arată primele raze de soare; în aerul răcoros, în care se prelungesc parcă misterele întunericului nopții, se ridică aburii pămîntului. Natura respiră viața: omul, cea mai desăvîrșită creatură a ei, își umple pieptul de încîntare:

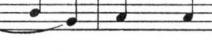
Tema aceasta de la începutul simfoniei este foarte apropiată de o melodie populară din Boemia, ce se găsește într-o

colecție de folclor slav, publicată de profesorul Franjio Ksaverije Kuhac. Colecția a fost tipărită după apariția simfoniei ; se poate presupune, așadar, că Beethoven a cules el însuși tema din popor. Bela Bartok crede că melodia ar fi fost auzită de compozitor de la cimpoierii din vestul Ungariei.

Tema II este adusă de către violoncele, în timp ce viorile prime și apoi cele secunde ne fac să credem că ar înfiripa și ele o temă.

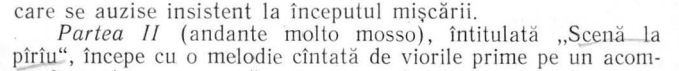
Iată această suprapunere :

Dezvoltarea folosește foarte mult figura ritmică :



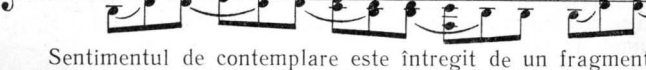
care se auzise insistent la începutul mișcării.

Partea II (andante molto mosso), intitulată „Scenă la pîrîu", începe cu o melodie cîntată de viorile prime pe un acompaniament ce sugerează curgerea apei :

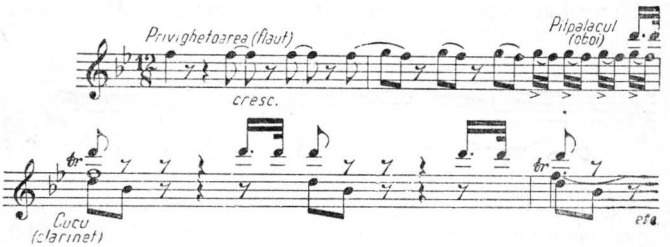


Sentimentul de contemplare este întregit de un fragment melodic cîntat de viorile prime și, mai ales, de către tema II, adusă de fagot :

Iată tema II :



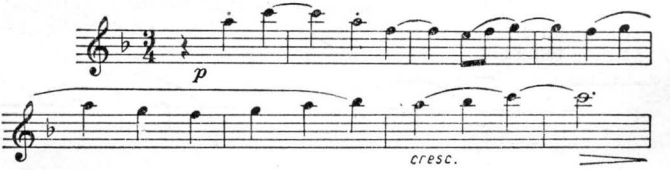
Către sfîrşitul mişcării, Beethoven caută să sugereze pentru un scurt moment cîntecul a trei păsări : privighetoarea, pitpalacul şi cucul, redat respectiv de flaut, oboi şi clarinet :



I s-a reproşat compozitorului, datorită acestui scurt episod ce apare ca o mică glumă muzicală, că ar face muzică ilustrativă, lucru dezis însă categoric de caracterul general al simfoniei, în care Beethoven, după cum însuşi a afirmat, a pus accentul pe redarea trăirilor sufleteşti ale omului şi nu pe zugrăvirea sonoră ca atare.

Partea III (allegro) este întitulată „Reuniune ţărănească veselă" :

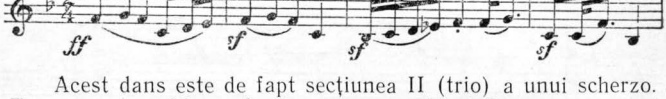
Asemănînd sunetele oboiului cu cele ale unui cimpoi :



Berlioz spunea că el ...„lasă să se audă un refren vesel, acompaniat de bas, care nu ştie să facă decît două note. Beethoven a voit desigur să caracterizeze prin aceasta pe vreun bătrîn ţăran neamţ, urcat pe un butoi, înarmat cu cine ştie ce rablă de instrument, din care scoate cu mare greu cele două sunete principale... De cîte ori oboiul intonează cîntecul său naiv şi vesel,

ca o fată gătită pentru horă, fagotul cel stricat vine să-şi sufle cele două note".

Deodată mişcarea se animă. Intervine un dans apăsat, care, spune tot Berlioz ...„anunţă sosirea muntenilor cu cizme grele... Muntenii au adus cu ei veselia lor zgomotoasă şi caraghioasă, unii bat din palme, alţii strigă, aleargă"...



Acest dans este de fapt secţiunea II (trio) a unui scherzo. El se va relua aidoma după repetarea secţiunii I, care se va mai auzi pentru a doua oară — dar foarte prescurtată şi într-un tempo mai rapid (presto) — trecînd fără întrerupere în mişcarea următoare.

Partea IV (allegro). Compozitorul sugerează aci dezlănţuirea înfricoşătoare a forţelor naturii : tunetele, vijelia. Este o muzică descriptivă cu momente onomatopeice, aşa cum întîlnim şi în încheierea părţii II. Beethoven a scris intenţionat în aceste pagini chiar şi figuri ce nu pot fi executate în mod riguros, cu claritate, în tempo-ul indicat. Totuşi expresia, în sensul cel mai propriu — melodia nu lipseşte ; acest lucru se simte din cele dintîi măsuri la viorile prime, ale căror cîteva sunete sînt insuficiente pentru a exprima ceea ce este mai important : sentimentul, emoţia, produse de groaza în faţa ameninţării crescînde a furtunii.

Sonorităţile se rarifică, norii se subţiază, dispar. Natura fumegîndă se luminează. Ploaia a împrospătat-o. Pomii care s-au îndoit sub furtuna năpraznică se înalţă acum semeţi către azurul cerului. Fără întrerupere, se trece la *partea V* (allegretto) — un şir de variaţiuni, una mai frumoasă ca cealaltă, pe această temă :

Finalul nu este impetuos, zgomotos, cum adesea urmăresc compozitorii pentru a impresiona cît mai mult auditoriul cu ul-

tima parte a lucrărilor lor. Este un imn adresat naturii ; nu o adoraţie statică, ci una pătrunsă de spiritul mişcării, o redare a curgerii emoţiilor răscolitoare din sufletul omului. Cu alte cuvinte, Beethoven este cel ce-şi destăinuieşte toată simţirea în faţa splendorii naturii : „mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei" — mai multă expresie a senzaţiei decît pictură, scria el. Simfonia apare mai degrabă ca evocatoare de simţăminte decît ca o descriere a priveliştilor şi fenomenelor naturii.

SIMFONIA VII, op. 92, în LA MAJOR

„Una dintre cele mai excelente"... așa vorbea Beethoven despre Simfonia VII. A fost terminată în vara anului 1812. După 1810, compozitorul trăiește o perioadă de relativă fericire. Ajuns la maturitatea vîrstei și a creației, omul și artistul se bucură de împlinirile vieții.

Lucrarea a fost concepută în vremea în care se simțea apropiata catastrofă a lui Napoleon, întîmplată în iarna lui 1812 pe cîmpiile Rusiei. Fără îndoială că aceste stări de lucruri și-au pus amprenta pe caracterul simfoniei. Unii comentatori au legat impetuozitatea, năvalnicul suflu de viață care țîșnește din Simfonia VII, de speranța luminoasă către viitor a popoarelor, de bucuria resimțită de masele largi la aflarea căderii lui Napoleon. Iată de ce muzicologul Karl Schönewolf din R. D. Germană, denumește Simfonia VII-a „Simfonia 1812".

Optimismul care străbate Simfonia VII, bucuria fără margini, dusă pînă la paroxism, care irumpe din sunetele ei, ne apar cu totul explicabile. Insă în această „apoteoză a dansului" (cum a numit-o Wagner), apăsările unui întreg trecut de suferințe rămîn prezente; sînt prea aproape pentru a putea fi inundate de bucuria frenetică.

Partea I a simfoniei se deschide printr-o lungă introducere scrisă într-o mișcare liniștită (poco sostenuto). După un acord tăios, cîntat de întreaga orchestră, oboiul se detașează cu următorul motiv:

Apar apoi o serie de sunete ascendente, ca niște acumulări de energie. Tot glasul oboiului face să se audă o melodie mîngîietoare:

Momentele de calm sînt întretăiate de sonorităţi puternice, pînă cînd totul se potoleşte, prevestind parcă ceva. Flautul şi oboiul schiţează apoi, în registrul înalt, motivul ritmic al temei I din partea I propriu-zisă (vivace) :

Din firavă cum era la început, ea va izbucni cîntată de viorile prime şi de către corni.

Prin ritmica ei, tema II este asemănătoare cu tema I, ca o variantă a ei :

În dezvoltare, care începe după două pauze ale întregii orchestre, acest ritm se desfăşoară în formule variate. Partea I a simfoniei capătă aspectul unei fresce sonore a avîntului entuziast ; ea devine pe alocuri o năvalnică expresie a bucuriei.

Repriza (tema I reapare în fortissimo, la viorile prime) deşi reproduce în bună parte expoziţia, aduce un colorit de nuanţe sonore noi, prin orchestraţie. Multitudinea combinaţiilor de timbre este realizată de compozitor prin mijloace simple, dar de o extraordinară diversitate. Orchestra este alcătuită, ca şi în primele două simfonii, din două flaute, două oboaie, două clarinete, doi fagoţi, doi corni, două trompete, timpani şi grupul coardelor.

Partea II este vestitul allegretto. El a sugerat unor comentatori imaginea unui cortegiu funerar care vine din depărtare, se apropie din ce în ce mai mult şi se pierde apoi iarăşi, către cealaltă zare. Toată mişcarea este clădită pe următoarea figură ritmică :

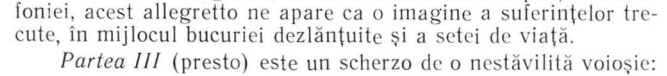
Pe tema asemănătoare unui marş funebru care se naşte din acest motiv ritmic, violoncelele şi violele suprapun o melodie tristă.

Sonorităţile cresc, întreaga orchestră ajunge să cînte în fortissimo, ca şi cum cortegiul de care vorbeam a ajuns în faţa noastră.

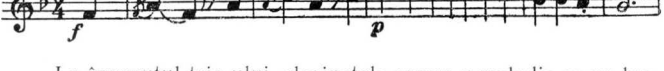
Glasul duios al clarinetului, susţinut de fagot, aduce către mijloc o melodie luminoasă, ca o împăcare, ca o reconfortare, ca în partea mijlocie a Marşului funebru din „Eroica". Dar ritmul funebru svîcneşte în adîncurile orchestrei. Melodia plîngătoare revine (a se vedea ex. nr. 6) de astă dată în registrul acut. Către sfîrşit, apare o dezvoltare polifonică bazată pe ritmul caracteristic al acestei mişcări. Existenţa este o luptă între lumină şi întuneric, între bucurie şi suferinţă. Acesta este gîndul pe care ni-l trezeşte revenirea melodiei auzite mai înainte la clarinet.

Punîndu-l în legătură cu caracterul celorlalte părţi ale simfoniei, acest allegretto ne apare ca o imagine a suferinţelor trecute, în mijlocul bucuriei dezlănţuite şi a setei de viaţă.

Partea III (presto) este un scherzo de o nestăvilită voioşie:



La începutul trio-ului, clarinetele expun o melodie ce va lua înfăţişare de imn :



Revine mişcarea presto de la început, apoi iarăşi trio ; ca şi în simfoniile IV şi VI, avem aci de-a face cu un scherzo mare, după formula : scherzo-trio-scherzo-trio-scherzo. În urma unui fugar ecou al melodiei din trio, mişcarea se încheie în aceeaşi atmosferă exuberantă.

Partea IV (allegro con brio) este, mai mult decît partea precedentă, întruchiparea unui elan de bucurie, a unui optimism nestăpînit. El începe cu următoarea temă apăsată :

După un ritm de cavalcadă al coardelor care creşte mereu, apare tema II ; ea este cîntată de viorile prime şi are tot caracter de dans :

Neastîmpărul ritmurilor, în care pulsează parcă tot freamătul vieţii, melodiile de o neasemuită vigoare, izbucnirile orchestrei, toate laolaltă îndreptăţesc pe deplin caracterizarea pe care Richard Wagner a făcut-o în lucrarea sa „Arta viitorului“ acestei capodopere beethoveniene ; Wagner spunea despre Simfonia VII că este „o apoteoză a dansului“.

SIMFONIA VIII op. 93 în FA MAJOR

Simfonia VIII a fost terminată în toamna anului 1812. Beethoven își petrecuse lunile de vară în mijlocul naturii, prietena lui de totdeauna, într-un anturaj plăcut. Se duceau discuții interesante, se glumea.

Într-o scrisoare din 1 iunie 1815, compozitorul vorbește despre Simfonia a VIII-a ca despre „Mica simfonie" (Kleine Sinfonie in F), ca s-o deosebească de Simfonia în La, a VII-a pe care — în treacăt fie amintit — o considera una din cele mai bune ale sale. Nu putem trage concluzia grăbită că o apreciere de valoare pentru a VII-a ar fi pus-o pe a VIII-a mai prejos decît „sora ei mai mare". Beethoven a denumit-o „mica" referindu-se numai la dimensiuni, la proporții. Acest „copil mai mic" al compozitorului s-a bucurat însă de dragostea sa părintească, la fel ca și celelalte simfonii.

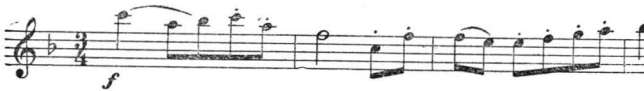
Simfonia a VIII-a a fost executată în prima audiție la Viena în „Redoutensaal" la 27 februarie 1814. Programul concertului cuprindea : Simfonia a VII-a, un Trio, Simfonia a VIII-a și „Bătălia de la Vittoria".

Veselia și umorul care scaldă Simfonia a VIII-a, construcția formei, ne fac să ne amintim de lucrările de tinerețe ale compozitorului, de primele două simfonii ale sale, înrîurite puternic de stilul marilor clasici Haydn și Mozart. Dar, ca și în primele două simfonii, Beethoven, deși folosește limbajul maeștrilor de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, arată îndemînarea propriei sale pene.

Prima parte a lucrării — Allegro vivace e con brio — este compusă în formă de sonată, cu două teme înrudite prin cantabilitatea lor și nu puternic contrastante, ca în alte simfonii.

Tema I-a, asemeni altor melodii din Simfonia a VIII-a, a fost găsită în caietele beethoveniene de schițe din vara anului

1812. Ea e atacată dintr-un început de viori, ajutate de suflătorii de lemn :



Clarinetul răspunde „dolce" acestui început viguros :

Fragmentul melodic cîntat de clarinet aduce, prin timbrul moale al instrumentului, un colorit pastoral.

Urmează o punte, tranziția către tema a doua, în care se prefigurează acele complexe elemente de natură melodică, armonică, orchestrală, la care se adaugă jocul de accente ce zdruncină ritmica și metrica, alternarea și opunerea nuanțelor, toate la un loc constituind mijloace capabile de a da naștere unui umor simfonic greu de definit prin cuvinte, dar ușor de observat.

De altfel, Simfonia a VIII-a a fost denumită de Romain Rolland, unul dintre cei mai competenți comentatori ai lui Beethoven, „Umoristica", întrucît umorul muzical se desprinde din multe pagini ale ei.

Tema a doua a primei părți a lucrării este expusă de viori în octavă.

Tonalitatea se schimbă repede și tema e preluată imediat de suflătorii de lemn.

De la un pianissimo misterios, sonoritatea crește, conducînd spre un motiv cu ritm punctat al întregii orchestre.

Expoziția — enunțarea materialului tematic al primei mișcări — se încheie cu patru măsuri, bazate pe repetarea aceluiași motiv ritmic.

La începutul dezvoltării, acest motiv se aude la viole, pe urmă la violoncele şi contrabaşi şi în sfîrşit, pentru o clipă, la toată orchestra, (tema a doua nu va apărea în dezvoltare). El e preluat apoi pe rînd de suflătorii de lemn, din registrul grav al fagotului către cel înalt al flautului, printre izbucnirile capricioase, în fortissimo, ale întregii orchestre.

Capul temei principale (a se vedea măsura întîia şi prima jumătate din cea de-a doua a exemplului nr. 1), generează dezvoltarea. Dar prima secţiune a temei iniţiale se aude şi în forma ei incipientă, fiind înzestrată însă cu o expresie nouă, dramatică.

Reexpoziţia începe (tema principală e readusă în întregime de corzile grave şi fagoţi) pe un pisc (forte fortissimo) mai înalt decît toate culmile de forţă sonoră de pînă acum.

Această secţiune aduce, ca de obicei în simfonii, schimbări de orchestraţie, comprimări ale materialului muzical folosit în expoziţie şi transformări de ordin tonal.

În încheierea mişcării, asistăm la un dialog între corzi — pizzicato — şi suflători, iar repetarea la sfîrşit a capului temei principale întregeşte atmosfera de glumă.

Partea a doua — Allegretto scherzando — ţine loc de parte lentă, care în mod excepţional lipseşte în această simfonie.

Tema iniţială e construită pe baza unui canon, compus de Beethoven în primăvara anului 1812, în cinstea prietenului său Maelzel, inventatorul metronomului:

Ea se desfăşoară suprapusă pe sunetele egale şi staccate, ca tic-tac-ul metronomului.

Este şi aici o glumă muzicală de efect, Bernard, publicist la „Allgemeine Zeitung" *) şi prieten al lui Beethoven, într-o convorbire cu compozitorul, îi declară acestuia că efectul dacă e conform artei, nu e de dispreţuit, chestiune cu care autorul Simfoniei a VIII-a pare să fie de acord.

---

* Acest ziar pare că adoptase o poziţie independentă şi progresistă ceea ce reiese dintr-o menţiune care se găseşte în „Caietele de Conversaţie" din 1823: „Allgemeine Zeitung" nu depinde de nici o curte"... îi scrie Bernard lui Beethoven.

După melodia de mai sus, se ivește la viori o melodie,

urmată după un scurt timp de o alta deosebit de expresivă, care nu mai e susținută de ritmul ce sugera tic-tac-ul metronomului :

Partea a III-a „Tempo di Menuetto", se deschide cu o temă ce amintește menuetele viguroase ale lui Haydn. In schimb, a doua secțiune melodică vădește o fină rezonanță mozartiană :

Este parcă o evocare a „frumoaselor vremuri de odinioară", o parodiere a stilului aci pompos, aci de o grație excesivă, a saloanelor veacului al XVIII-lea.

Trio-ul, partea mijlocie, începe cu un dialog cîmpenesc între cei doi corni și clarinet, în timp ce violoncelele și basii acompaniază :

După o scurtă dezvoltare a acestui minunat trio, menuetul se reia de la început.

In desfășurarea antrenantă a ultimei părți a Simfoniei, *partea IV-a,* — Allegro vivace — se desprind cu ușurință două teme. Prima, fremătătoare, este expusă de viori :

Într-un moment cu totul neprevăzut, întreaga orchestră izbucneşte într-o sonoritate puternică.

Apoi, tot la viori, apare şi cealaltă melodie mai importantă a mişcării :

Virtuozitatea şi coloritul orchestral, caracterul spumos al acestui final, amintesc pe alocuri verva muzicii lui Rossini.

SIMFONIA IX-a, op. 125, în RE MINOR

= 1824 =

Cele opt simfonii anterioare, scrise de Beethoven, întruchipează fie voioșia, surîsul și speranțele tinerești, eroismul, încordările tragice, fie frumusețile naturii și poezia dragostei, fie vălmășagul bucuriei nestăpînite. Dar Simfonia a IX-a, prin sfera conținutului ei emotiv atît de vast, prin construcția ei gigantică, de epopee, ne apare ca o grandioasă sinteză a sensibilității unui artist care a înglobat într-o singură operă tot ceea ce era mai de preț în cele de mai înainte; Simfonia a IX-a conține cele mai autentice trăsături beethoveniene.

După ce în „Eroica" și „Fidelio", întruchipează eroul pozitiv ca exponent al ideilor înaintate ale epocii sale, în ultima simfonie Beethoven nu mai pune în centrul atenției eroul, personalitatea înzestrată cu calități deosebite, ci însăși omenirea animată de același țel.

Trecuseră mai bine de 10 ani de cînd fusese terminată Simfonia a VIII-a. Pînă la apariția ultimei simfonii, Beethoven scrisese lucrări vocale și corale, cîteva sonate pentru pian, cele două sonate pentru violoncel, op. 102, lieduri, „Missa Solemnis" și altele, dar lista creațiilor date la iveală în răstimpul celor 10 ani este mică, în comparație cu activitatea desfășurată înainte.

Între timp, Napoleon se prăbușește. În capitala Austriei, ca și în alte orașe, au loc manifestări de bucurie prilejuite de căderea împăratului francez. Se ține conferința internațională cunoscută în istorie sub numele de „Congresul de la Viena". El avea drept scop împărțirea teritoriilor între țările învingătoare, (Prusia, Rusia, Austria, Anglia), care urmăreau așa-zisa restabilire a echilibrului și a liniștei în Europa. „Participanților la Congres li s-a părut că au creat ceva foarte durabil. În realitate însă au clădit un edificiu care a început să se clatine foarte curînd. Utopia reacționară a Congresului constă în faptul că n-a luat în considerare noile raporturi pe cale de înfăptuire, nici furtuna de 25 de ani care dărîmase în Europa temelia veche a

absolutismului și feudalismului, ci numai tendința lui de a menține această parte a lumii, în cadrele unui regim mort. Această utopie a stat la baza întregii activități a Congresului". (Istoria Diplomației — sub îngrijirea lui V. I. Potemkin, vol. II, pag. 110, Ed. Cartea Rusă, 1947).

În ultima perioadă a existenței compozitorului, neajunsurile de tot felul, bolile, nu-i ofereau artistului liniștea și timpul necesar compoziției. Înainte de a apune, înainte de a lăsa negurile să-l învăluie, soarele beethovenian a mai strălucit încă odată, scăldînd parcă tot pămîntul în razele sale. Geniul și-a adunat toate puterile creatoare, le-a înzecit și iată că la 7 mai 1824 a avut loc prima audiție a Simfoniei a IX-a.

Memorabilul program din 7 mai 1824 cuprindea Uvertura op. 124, trei părți din Missa Solemnis și Simfonia a IX-a. Concertul a fost condus de dirijorul Umlauf, sub supravegherea lui Beethoven, care indica tempii fiecărei părți. De altfel, chiar afișul menționa că Beethoven, personal, va lua parte la conducerea concertului. Compozitorul surd nu mai putea să-și dirijeze lucrarea. El stătea lîngă Umlauf, urmărea mișcările dirijorului, ale orchestranților, buzele cîntăreților și ceea ce nu auzea din afară, trăia în el însuși, auzind din adîncurile ființei sale plină de muzică, muzica pe care o cîntau cei din jurul lui.

În Scherzo, în momentul cînd motivul atît de caracteristic a fost atacat de timpani, publicul a izbucnit în aplauze. Beethoven nu le auzea. El continua să aibe grija tempo-ului și atunci cîntăreața Unger, una dintre soliste, îl luă de mînă și îl întoarse cu fața spre sală. Foarte calm, cu o figură împietrită parcă, se înclină, mulțumind. Intreruptă, muzica a trebuit să fie reluată încă odată. Orchestranții erau și ei copleșiți de emoție. După expresia lui Schindler, un credincios prieten al compozitorului, primirea a fost pentru Beethoven, „mai mult decît imperială". Familia imperială era, după obicei, aplaudată de trei ori, în timp ce titanul simfoniei a obținut cinci valuri de aplauze. Compozitorul trăia cele mai fericite, cele mai solemne clipe ale existenței sale. Munca lui de ani și ani, în care s-a zămislit mărețul monument al artei muzicale, era răsplătită nu numai de bucuria celor pe care îi vedea, ci și de gîndul că muzica dăruită de el lumii va uni întreaga suflare în același gînd al bucuriei pe care a preamărit-o în finalul lucrării.

După unele indicii, Beethoven intenționa de mult să scrie o lucrare pe versuri din „Oda bucuriei" a lui Schiller, care apare în finalul Simfoniei a IX-a. Încă din 1793, tînărul compozitor din Bonn (avea atunci 23 de ani) avea de gînd să pună pe muzică Oda „vers cu vers".

Dorința de a da glas înflăcăratului mesaj umanist înaintat al lui Schiller, nu l-a părăsit niciodată pe Beethoven. Caietele lui de schițe o dovedesc. S-au găsit motive, fragmente, teme, notări numeroase, datînd din 1798, 1811, 1812 ; în mod frecvent ciornele compozitoricești pentru Simfonia IX-a apar mai cu seamă în perioada anilor 1815—1822.

Ideea de a uni vocea omenească cu ansamblul simfonic îl urmărea de multă vreme pe Beethoven. Cu 16 ani în urmă, în 1808, el compusese fantezia pentru pian, cor și orchestră op. 80 pe versurile poetului Kuffner, pătrunsă de același suflu ca și Simfonia IX-a. Oda din care și-a extras Beethoven textul pentru finalul ultimei simfonii, s-a chemat la început „An die Freiheit" — libertatea o slăvea Schiller. Dar titlul a trebuit să fie schimbat. Periculosul cuvînt „libertate" a fost înlocuit în textul poetului, datorită constrîngerilor cenzurii, cu „bucure". Nu se poate ca Beethoven să nu fi știut de această schimbare.

★

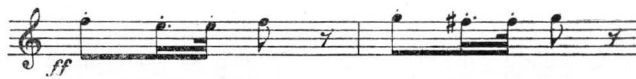
Partea I a Simfoniei IX-a se deschide cu un freamăt, un tremolo al viorilor secunde și violoncelelor, întărit de corni și apoi de ceilalți suflători. Pe acest freamăt se suprapun, din cînd în cînd, sunetele viorilor prime, violelor și contrabașilor. Sclipind cîte o clipă asemeni unor raze de lumină, ele se afundă ca niște săgeți în sonoritățile nebuloase, cu înfățișare neconturată, ale orchestrei. Iată primele măsuri ale Simfoniei a IX-a :

Din această pastă sonoră nedefinită, din această așteptare, țîșnește o melodie puternică :

Este un motiv în care s-a închegat tot ce era înainte difuz, nelămurit; este un motiv al acțiunii eroice care va dinamiza prima parte a simfoniei. Expoziția — înfățișarea primului grup de teme — se repetă, accentuînd caracterul încordat, dramatic al muzicii.

Tema a doua, contrastantă prin linia ei cursivă, apare la clarinete, fagoți și flaut:

E reluată imediat și de ceilalți suflători. În expoziția materialului tematic se impune și un motiv caracteristic, intonat puternic de întreaga orchestră:



Semnalăm, de asemenea, dialogul cursiv dintre viorile prime și cele secunde, susținut de fagoți si clarinet,

în timp ce figura ritmică din ex. 4 sună parcă amenințătoare. După o parte conclusivă, dominată de ritmul exemplificat mai sus (nr. 4), revine în pianissimo, freamătul de la începutul mișcării. Urmează dezvoltarea, prelucrarea materialului melodic, a temelor și motivelor. „Se deslușește în această dezvoltare, spunea muzicologul sovietic Vanslov, cînd o voință severă, puternică, cînd o dezamăgire tragică, sumbră deprimare; pe alocuri se ivesc episoade visătoare, lirice, expresii ale idealurilor frumoase, atrăgătoare, pentru a căror înfăptuire se duce o luptă eroică, cu multe peripeții". „La sfîrșitul primei părți, continuă muzicologul sus amintit, încep să se audă sunetele

prevestitoare ale victoriei. Şi, în clipa cînd pare că nu mai există margini pentru dezolare şi tristeţe, renaşte iarăşi motivul energic al primei teme, afirmînd voinţa de a lupta".

În coda, ultima secţiune a mişcării, apare în registrul grav un motiv persistent, coborîtor. Pe el suflătorii suprapun accentele tragice despre care vorbeşte comentatorul citat.

Partea II-a a Simfoniei nu este, după cum ne-am putea aştepta, o mişcare lentă; e un scherzo; el poartă la început menţiunea de tempo „molto vivace" (în această Simfonie cele două părţi mediane sînt deci inversate).

Scherzo-ul se deschide cu un motiv ritmic foarte pregnant:

Am remarcat înainte interesantul fapt că în această mişcare timpanii atacă singuri, fără să fie întovărăşiţi de vreun alt instrument, motivul iniţial al scherzo-ului.

Prima temă este expusă în stil fugato (reluată pe rînd de către viorile secunde, viole, violoncele, viorile prime şi contrabaşii, care întregesc treptat ţesătura sonorităţilor).

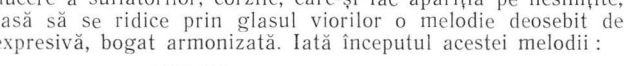
Tema a doua, adusă de suflători, este ca un chiot de bucurie:

Această temă este urmărită de pulsaţia motivului ritmic de la începutul scherzo-ului, ce se aude mereu la corzi.

Dezvoltarea începe după cîteva pauze ale întregei orchestre şi se întemeiază pe tema I-a. Apare apoi reluarea acestei teme (repriza) în care apare şi tema II-a. Intervine pe urmă, într-o mişcare rapidă, (presto) trio-ul, partea mijlocie din scherzo. Oboiul şi clarinetul cîntă o temă melodioasă.

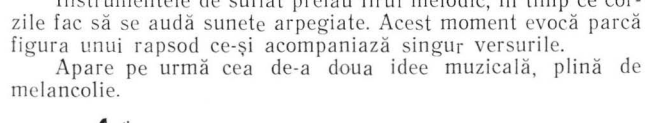
După trio se repetă scherzo. El se termină cu o coda la sfîrșitul căreia reauzim pentru un scurt timp frînturi din trio.

Partea III-a a Simfoniei este una din cele mai vibrante pagini create de genialul compozitor. E compusă în formă de variațiuni și bazată pe două idei melodice. După o scurtă introducere a suflătorilor, corzile, care-și fac apariția pe nesimțite, lasă să se ridice prin glasul viorilor o melodie deosebit de expresivă, bogat armonizată. Iată începutul acestei melodii :



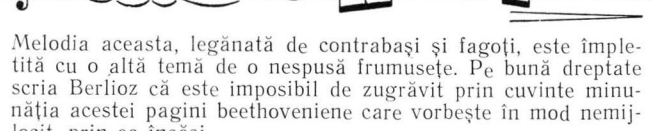
Instrumentele de suflat preiau firul melodic, în timp ce corzile fac să se audă sunete arpegiate. Acest moment evocă parcă figura unui rapsod ce-și acompaniază singur versurile.

Apare pe urmă cea de-a doua idee muzicală, plină de melancolie.



Melodia aceasta, legănată de contrabași și fagoți, este împletită cu o altă temă de o nespusă frumusețe. Pe bună dreptate scria Berlioz că este imposibil de zugrăvit prin cuvinte minunăția acestei pagini beethoveniene care vorbește în mod nemijlocit, prin ea însăși.

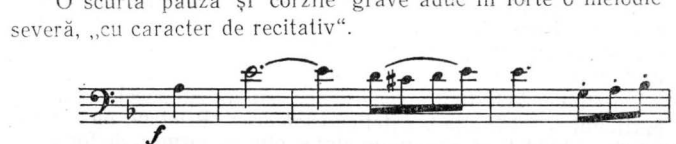
Deodată se aud semnale intonate de corzi și suflători. De aici începe coda.



Aceste semnale răsună ca o chemare la luptă.

Ultima parte a Simfoniei începe cu o introducere în care fantezia compozitorului se desfășoară liber. La început un torent de sunete de o mare violență :

O scurtă pauză şi corzile grave aduc în forte o melodie severă, „cu caracter de recitativ".

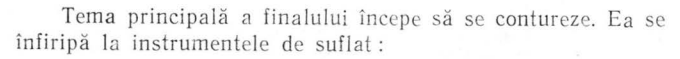


Este anticiparea vocii umane care se reuneşte pentru prima oară în Simfonie cu ansamblul instrumental.

Recitativul este urmat de revenirea sunetelor furtunoase de la început, după care, în mişcarea allegro ma non troppo, apar amintirile îndepărtate ale începutului Simfoniei.

Exclamaţiile patetice ale recitativului se ivesc din nou. Ele sînt brăzdate apoi de o fugitivă reamintire a scherzo-ului şi a melodiei cantabile de la începutul părţii a treia (a se vedea ex. nr. 7 şi nr. 10).

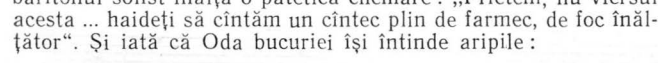
Tema principală a finalului începe să se contureze. Ea se înfiripă la instrumentele de suflat :



Dar căutările încordate care au făcut să scînteieze pentru o clipă această idee, nu au fost încă îndeajuns de rodnice. Revin accentele pătrunzătoare ale recitativului şi, în sfîrşit, după două acorduri care pun capăt dramaticei înfruntări, se aude la violoncele şi contrabaşi o melodie caldă, cuceritoare :

Cîntecul se amplifică treptat, căpătînd accente de marş. Revine, furtunoasă, mişcarea (presto) de la început (a se vedea ex. 13). Ea nu poate stăvili însă decît pentru puţin timp afirmarea bucuriei. „Ah! iată, bucuria este în sfîrşit găsită" ... Cu aceste cuvinte a marcat Beethoven în manuscrisul lucrării momentul solemn al apariţiei vocii omeneşti.

Reluînd recitativul expus la început de violoncele (ex. 14) baritonul solist înalţă o patetică chemare: „Prieteni, nu viersul acesta ... haideţi să cîntăm un cîntec plin de farmec, de foc înălţător". Şi iată că Oda bucuriei îşi întinde aripile:



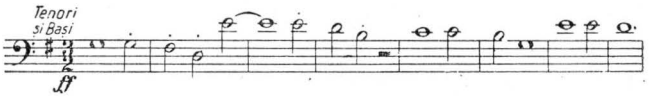
Corul, apoi soprana şi tenorul solist, preiau tema solemnă, îi dau mai multă strălucire, o transformă, îi îmbogăţesc expresia; toate glasurile se unesc, toată firea înfrăţită, cîntă.

Urmează un marş susţinut de ritmul instrumentelor de percuţie şi de suflătorii gravi. Tema bucuriei apare transformată, cîntată ca de o fanfară. Tenorul solist îşi uneşte glasul cu sonorităţile orchestrei:

Drepţi,
Cum trece mîndrul soare
Pe seninul cer acum,
Mergeţi, fraţi, pe-al vostru drum
Veseli, oşti biruitoare...

Corul bărbătesc preia marşul şi, deodată, apare o parte orchestrală care aduce din nou frămîntarea luptei. Sunetele eroice cresc mereu; o scurtă ezitare şi refrenul bucuriei, cîntat de cor, triumfă din nou, cu o putere de cuprindere sporită.

Apare pe urmă un episod mai liniştit — andante maestoso — la începutul căruia tenorii şi başii îndeamnă la înfrăţire, la unire:



Corul reia tema, atingînd înălțimi de supremă elevație; iată că intervine apoi o mișcare animată — allegro energico, sempre ben marcato — în care tema exemplificată mai sus, se împletește cu cea a bucuriei.

La începutul mișcării allegro ma non troppo tanto (coda), tenorul și baritonul, pe urmă soprana și altista, preamăresc încă odată bucuria.

Corul proclamă: „Toți pe lume frați noi sîntem" ... bucuria năvalnică scînteiază din nou ca un fulger; ea cuprinde întreaga masă corală și orchestrală în aceeași expresie a dragostei și fericirii, ce va fi cucerită prin înfrățirea a milioane de oameni.

CÎTEVA LĂMURIRI CU PRIVIRE LA ALCĂTUIREA ORCHESTREI SIMFONICE

Orchestra simfonică cuprinde multe şi felurite instrumente muzicale care, în linii generale, se împart în trei mari compartimente :

I. *Compartimentul instrumentelor cu coarde şi arcuş,* care este cel mai numeros şi se împarte în 5 grupe :

1. partida viorilor prime
2. partida viorilor secunde
3. partida violelor — nişte viori mai mari cu un sunet mai gros
4. partida violoncelelor
5. partida contrabaşilor

II. *Compartimentul instrumentelor de suflat,* care se împarte la rîndul său în două grupe, după materialul de construcţie al instrumentelor :

1. Instrumentele pentru suflat construite din lemn : flaute (acestea sînt însă deseori făcute din metal), oboiul, cornul englez, clarinetele şi fagoţii.

2. Instrumentele pentru suflat construite din alamă : cornii, trompetele, trombonii şi tuba.

III. *Compartimentul instrumentelor de percuţie,* alcătuit din acele instrumente care cîntă (sună) prin lovire. Instrumentele de percuţie sînt numeroase şi foarte variate, cele mai des folosite într-o orchestră simfonică fiind : timpanii (nişte tobe acordabile), toba mare şi mică, tamburina, trianglul, xilofonul, clopotele etc. La toate acestea se mai adaugă harpa, pianul şi celesta (un fel de pian mic, cu sunete foarte subţiri, acute).

EXPLICAREA UNOR TERMENI MUZICALI

În general, termenii folosiţi în muzică pentru determinarea mişcării mai lente (rare) sau mai vioaie, precum şi pentru indicarea nuanţelor (încet, mai tare sau foarte tare etc.), sînt de

origine italiană. Aceasta se explică prin faptul că cele mai vechi lucrări de muzică instrumentală au apărut pe pămîntul Italiei.

Marii compozitori din mai toate țările lumii au preluat și au păstrat pînă în zilele noastre aceste expresii, care formează astfel un limbaj tehnic internațional, al tuturor muzicienilor.

Termeni folosiți pentru precizarea mișcării sau expresiei.

Accelerando	Grăbind ; accelerînd
Adagio	Foarte rar
Adagio sostenuto assai	Foarte rar și destul de susținut
Agitato	Agitat ; zbuciumat
Allegro	Vioi ; repede
Allegro agitato	Repede și agitat
Allegro moderato	Mișcare vioaie, dar totuși reținută
Allegro molto	Foarte repede
Allegro vivace	Repede și cu vioiciune
Allegretto	Vioi, dar nu prea repede
Andante	Mișcare lentă, ca un mers liniștit
Andantino	Un „Andante", puțin mai animat
Animato	Animat ; înviorat
Appassionato	Cu patimă ; cu avînt
Cantabile	Cîntînd
Con dolore	Cu durere ; îndurerat
Con fuoco	Cu foc ; înflăcărat
Con sentimento	Cu sentiment ; sentimental
Deciso	Hotărît
Dolce	Dulce, suav
Giocoso	Jucăuș ; vesel
Grave	Grav, sever
Impetuoso	Impetuos ; năvalnic
Largo	Mișcare foarte rară
Larghetto	Rărișor
Lento	Rar ; lent
Marcato	Accentuat
(sau : Ben marcato)	(Bine accentuat)
Marziale	Marțial; eroic (de obicei ritm de marș)
Meno mosso	Mai puțin mișcat
(un poco meno mosso)	
Moderato	Moderat ; reținut ; mai potolit
(Molto moderato)	(Foarte potolit)
Non troppo	Nu prea
Patetico	Patetic
Piu animato	Mai vioi ; mai însuflețit

Piu mosso	Mai mişcat
Poco (sau Un poco)	Puţin
Presto	Extrem de repede
Prestissimo	Cît se poate de repede
Ritenuto	Reţinut
Sostenuto	Susţinut ; ponderat
Scherzando	Jucăuş ; glumeţ
Tempo di marcia	În tempo de marş
Tranquillo	Liniştit
Vivace (sau Vivo)	Vioi
Vivacissimo (sau Molto vivace)	Cît se poate de vioi (Cu multă vioiciune)

★

În continuare, dăm explicaţia succintă sau traducerea principalilor termeni tehnici folosiţi în limbajul muzical internaţional.

ACORD. — Acordul este o suprapunere de sunete, cîntate împreună (simultan). Acordul cel mai simplu est alcătuit din trei sunete.

ARPEGIU. — Arpegiul este cîntarea sunetelor componente ale unui acord, unul după altul.

CADENŢA. — În general concertele instrumentale cuprind unele părţi în care orchestra tace, lăsînd pe solist să cînte singur. De obicei aceste părţi — denumite cadenţă — oferă prilej solistului să-şi desfăşoare virtuozitatea. (Cadenţa se întîlneşte şi în unele lucrări vocale).

CANON. — Reproducerea aidoma a uneia şi aceleiaşi melodii (care s-a făcut auzită înainte), de către mai multe voci, în ansamblu.

CODA. — Secţiunea finală a unei compoziţii muzicale.

CONCERT. — În limbaj obişnuit noţiunea de concert înseamnă o manifestare muzicală.

Ca gen muzical „Concertul" este o lucrare în care un instrument sau un grup de instrumente soliste îndeplinesc rolul principal, dialogînd cu masa orchestrală.

DEZVOLTAREA. — În muzică acest termen are două înţelesuri :

1. Transformările prin care trece melodia (tema) în cursul unei piese muzicale.

2. Secţiunea unei piese muzicale mai ample în care este dominant procesul de continuă transformare a melodiei (temei).

De obicei, dezvoltarea — în sensul de secțiune a unei lucrări muzicale, — se construiește pe două teme cu caracter diferit. De exemplu: una viguroasă, plină de avînt, iar cealaltă liniștită, duioasă.

EXPOZIȚIE. — Este prima secțiune a unei lucrări muzicale, în care se înfățișează pentru prima oară ideile muzicale principale (temele muzicale de bază).

FORMA MUZICALĂ. — Așa cum în literatură apar anumite forme fixe de scriere a versurilor, și în muzică apare necesitatea construirii unor tipare precise, înlăuntrul cărora compozitorul își dezvoltă ideile. Astfel, în decursul veacurilor, s-au statornicit o seamă de reguli și legi pe care se întemeiază munca de concepție a compozitorilor.

Dintre formele muzicale cele mai des folosite citățm liedul, rondo-ul, sonata.

FUGA. — Fuga este o formă instrumentală sau vocală, bazată pe procedeul reluării succesive a unuia și aceluiași fragment muzical de către toate vocile sau instrumentele. Există și fugi mixte, vocal-instrumentale, în care vocile omenești colaborează cu instrumentele în dezvoltarea aceleiași teme.

FUGATO. — Reluarea succesivă, prin imitații, a unui fragment melodic într-o îmbinare în care vocile se fugăresc, parcă.

MUZICA PROGRAMATICĂ (sau Muzică cu program). — Muzica programatică cuprinde compozițiile care se întemeiază pe un subiect literar, o poveste sau un poem, constituind așa-numitul „program", pe care compozitorul vrea să-l redea prin mijloacele artei muzicale.

Lucrările programatice principale sînt: piesele vocal-simfonice în care programul este exprimat direct prin textul cîntat de vocile soliste sau cor și „poemul simfonic", în care compozitorul redă prin sunete episoadele, tablourile și stările sufletești descrise în textul literar ales.

POLIFONIE. — Împletirea, suprapunerea mai multor melodii distincte, ce nu-și pierd individualitatea, într-un ansamblu vocal, instrumental sau mixt.

RAPSODIA. — Noțiune ce provine de la cuvîntul grecesc „rhapsodia" care înseamnă o povestire despre fapte vitejești, povestite și cîntate în vechea Grecie de niște cîntăreți populari numiți rapsozi.

În muzică, „Rapsodia" reprezintă o înmănunchiere de melodii și dansuri populare, înlănțuite și prelucrate, fie pentru orchestră, fie pentru instrument solist.

SONATA. — Sonata este o piesă instrumentală, alcătuită dintr-una sau mai multe părți. Fiecare din aceste părți, la rîndul ei, se bazează pe reguli de construcție proprii.

SIMFONIA. — Simfonia nu este decît o sonată care, în loc să fie scrisă pentru un instrument solist, sau pentru un grup mic de instrumente (așa-numit de cameră) este concepută pentru masa de instrumente ale orchestrei.

SUITA. — Cuvînt de origine franceză. În muzică el definește o înșiruire de piese. Suita instrumentală clasică a apărut la începutul secolului al XVII-lea. Suita modernă de balet este alcătuită din fragmente sau părți extrase din muzica unui spectacol dansant.

TEMA. — Prin temă se înțelege melodia care stă la baza unei compoziții. Tema în muzică se aseamănă cu o propoziție principală în vorbire.

TEMPO. — Mișcare (în sens de viteză).

TUTTI. — Cuvînt italian care definește momentele în care toate instrumentele unui ansamblu cîntă laolaltă.

UVERTURA. — Lucrare orchestrală de proporții reduse, concepută ca un fel de prefață muzicală, destinată a servi ca introducere la un spectacol de operă. Cele mai frumoase uverturi de operă și-au cucerit un loc de seamă în programele concertelor simfonice.

Cu timpul, mulți compozitori au scris uverturi care nu sînt legate de un spectacol de operă, ci sînt piese simfonice independente.

VARIAȚIUNI. — Formă muzicală bazată pe transformarea uneia și aceleiași teme, prin procedeul învestmîntării melodiei cu diferite ornamente, prin schimbarea ritmului, a armoniei, prin amplificarea sau comprimarea ideii muzicale. În acest proces de transformare, melodia își poate schimba uneori cu desăvîrșire caracterul inițial.

CUPRINSUL

Pag.

Concertele din ciclul „Simfoniile lui Beethoven" martie—iunie 1961 5

Ludwig van Beethoven (biografia) 9

Scurtă privire asupra dezvoltării muzicii instrumentale pînă la Beethoven 16

Trăsăturile generale ale creației beethoveniene — Simfonismul lui Beethoven și semnificația lui 22

Mari personalități despre Beethoven 32

Analiza simfoniilor lui Beethoven . . . . . .

Simfonia I 41

Simfonia II 45

Simfonia III 49

Simfonia IV 53

Simfonia V 56

Simfonia VI 61

Simfonia VII 66

Simfonia VIII 70

Simfonia IX 75

Cîteva lămuriri cu privire la alcătuirea orchestrei simfonice . 84

Explicarea unor termeni muzicali 84

Redactat de :

NINA TURCU
EUGEN PRICOPE
IULIU C. SPIRU
VASILE CRISTIAN
IOSIF SAVA

5 LEI